

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS



"BITÁCORA DE UNA PROPUESTA ESCÉNICO-PLÁSTICA"

TESIS

Que para obtener el título de:
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta
AZUCENA VILLAVICENCIO SÁNCHEZ

Director de Tesis:
DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA

México, D.F., 2003



DEPTO. DE SECRETARÍA
PARA LA CULTECCIÓN
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
MEXICALCO, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS CON FALLA
DE
ORIGEN**

AGRADECIMIENTOS ACADÉMICOS

- Al Dr. José de Santiago Silva, por la invaluable experiencia de conocerlo y trabajar con él en este proyecto.
- Al Lic. Manuel López Monroy por todo el conocimiento que me ha transmitido y por su sabio y oportuno consejo para la elaboración de esta Tesis.
- Al Lic. Abel Sánchez Cruz por su valioso apoyo para la realización y supervisión de este trabajo.
- Al Lic. Jóge Álvarez Hernández por su participación en este proyecto de la maestría en Artes Visuales y todas sus enseñanzas en la ENAP.
- Al Lic. Alfonso Escalona por su consejo y participación en esta tesis.
- A todos y cada uno de mis profesores de la Escuela Nacional de Artes Plásticas por los conocimientos y amistad que me brindaron durante estos cinco años. Especialmente a Mayte Sánchez Lozano, Luis Enrique Betancourt, Patricia Cerecedo, Armando Durán, Marco López Negrete, Gabriel Ortega, Joaquín Rodríguez, Patricia Valero, Alejandro Valenzuela, Francisco Villaseñor y Ma. Del Carmen Villavicencio.
- A la Escuela Nacional de Artes Plásticas que fue mi casa durante estos cinco años, todo su personal, instalaciones y recursos que me brindó; y por supuesto a don Miguel por tantos años de café.
- A La Academia de San Carlos por ser la sede de realización de este proyecto.
- Al Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras (CELE) y todo su personal por hacer de mi tiempo libre una inversión para mi desarrollo

- Al Taller Coreográfico de la UNAM, especialmente a Manuel Reynoso y a Chopper.
- A toda la UNAM por darme la oportunidad de pertenecer a su alumnado y darme tantas y tan buenas oportunidades y experiencias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. ASPECTOS QUE INFLUYERON EN LA CONCEPCIÓN DE LA IDEA PRINCIPAL PARA LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO.	8
1.1 Especificaciones y plan programático del Tema selecto de escenografía	9
1.2 Vanguardias artísticas en las que se fundamenta la propuesta	12
1.2.1 CUBISMO	12
1.2.2 FUTURISMO	17
1.2.3 DADAÍSMO	21
1.2.4 SURREALISMO	26
1.2.5 LA BAUHAUS	32
1.2.6 NEODADAISMO Y POP ART	50
1.2.7 TENDENCIAS RECIENTES	65
1.2.7.1 Arte cinético y Op art	65
1.2.7.2 Happening	73
1.2.7.3 Minimalismo	75
1.2.7.4 Arte conceptual	78

2. ETAPA DE PLANEACIÓN	85
2.1 La dramaturgia	85
2.1.1 La creación literaria.	86
2.1.2 La elección de actores	86
2.2 Reuniones y acuerdos previos	88
2.3 La dramaturgia final	95
3. ETAPA DE PRODUCCIÓN	109
3.1 Descripción de la realización de imágenes para cada cuadro	110
3.1.1 cuadro número cinco	110
3.1.2 cuadro número dos	113
3.1.3 cuadro número uno	115
3.1.4 cuadro número tres	117
3.1.5 cuadro número cuatro	118
3.2 El audio	119
3.3 La elección de imágenes	121
3.4 La presentación final	123
CONCLUSIONES	124
BIBLIOGRAFÍA	127

INTRODUCCIÓN

En su definición más primaria, la escenografía es el arte de realizar decoraciones teatrales y surge como es evidente ligada al teatro, que a su vez responde a una necesidad de imitación de un mundo real, aquel en el que los seres vivos habitan y conviven unos con otros, un entorno que hoy en día mantiene con el hombre una contienda entre su representación figurativa y abstracta en cuanto a expresión artística se refiere.

La escenografía ha dejado atrás esos periodos históricos en los que sembró sus simientos; la versatilidad, movimiento y evolución del arte la han llevado por caminos distintos, por medio de los cuales, cada vez se acerca más e incluso llega a propuestas propias de una plástica escénica por completo alejada de los estándares establecidos tanto en el uso de

materiales como en conceptos de realización y significación plástica.

Las ideas de renovación artística que crean un rompimiento con lo establecido; que buscan una nueva forma de expresión y que pretenden dar a conocer un trabajo diferente, creativo y ligado a la mas profunda inspiración de cambio artístico han logrado que el arte en general tomo diversas vertientes, consiguiendo así que el espectador posea una libertad para elegir entre tan distintas manifestaciones.

El siglo XX en particular rompió la barrera que impedía un arte no al servicio de la religión, las clases adineradas y la figuración basada en las academias. El CUBISMO fue una forma de ver el entorno, de establecer las bases cezanas del cilindro, la esfera y el cono con las que los artistas

pudieron observar un sólo objeto desde diversos puntos en un mismo momento que fue representado en sus cuadros; se analizó la forma y se le valoró como un ente vivo, incluso fue posible la anexión de otros elementos a las obras. Los artistas caminaban a una evolución inminente que no tuvo ni ha tenido fin.

La vanguardias artísticas posteriores siguieron con la misma lucha: el FUTURISMO, con su idea de fuerza, tecnología y acción; el DADAISMO que se lanzó contra los fundamentos del pensamiento poniéndose en duda inclusive a si mismo, buscando siempre el anti-arte, negando los valores estéticos y despreciando siempre el academicismo; se abrió un trecho entre el arte al servicio de y el arte por el arte, quien tomó sus propias características y negaciones, sus propias alucinaciones, como en el SURREALISMO y su propio abstraccionismo, sencillez o exageración.

La BAUHAUS marcó sus ideas constructivistas que daban gran importancia a la materia y la naturaleza. Es aquí donde se pueden encontrar grandes bases artísticas de la labor

escénica, una relevancia del teatro y sus influencias plásticas y conceptuales.

Son innumerables las manifestaciones artísticas que influyeron en este nuevo camino para llegar a un arte que bien podría denominarse "vivo", obras que actúan con el espectador, que lo hacen partícipe, que lo llevan a un estado de interconexión entre él-observador y lo observado.

Por su parte y muestra también de todo lo anterior, el NEODADAISMO intenta expresar en sus obras lo mínimo, lo efímero y lo inestable; Robert Rauschenberg conjuga su obra cuadro pintado de blanco con la sombra que refleja el espectador en ella, así es el observador quien aporta aquello que podrá ver. Se inicia con un arte de participación, mientras por otro lado son tomados en cuenta aspectos que antes no merecían la mirada artística, se trata de los objetos comerciales y cotidianos que reflejan realidades, carencias, pertenencias y problemáticas de una sociedad, también se introduce una participación en obras donde el hombre participa con el simple

hecho de ver y vive las formas, lo trasladan, lo envuelven en un ARTE CINÉTICO y en un OP ART que evita la estática con efectos visuales logrados dentro de un plano bidimensional.

Las tendencias más recientes siguen con búsqueda insaciable de evolución, que acompañada de la alta tecnología de nuestros días puede derivar en proyectos artísticos propositivos de gran importancia.

La búsqueda de una expresión plástica, su conjunción con la tecnología y las inquietudes artísticas personales fueron los elementos que llevaron a un grupo de estudiantes de la maestría en Artes Visuales impartida en la Academia de San Carlos a realizar para la asignatura de escenografía un trabajo basado en una propuesta que rompiera con la idea de la escenografía tradicional. Esta vez no se crearía un apoyo escenográfico para una historia, en cambio se valorarían los materiales y espacios de manera distinta con el fin de aprovecharlos y crear ambientes que hablasen por si solos, producto de

un lenguaje escénico-plástico cuyas raíces se ubicaran en las tendencias artísticas contemporáneas sin dejar de lado la tecnología que queramos o no engloba nuestro mundo.

El seguimiento de este proyecto tiene como fin narrar el proceso de planeación y producción de un trabajo grupal donde habrá que considerarse incluso este aspecto, es decir, que se trata de un grupo de personas con ideas, conceptos y visiones particulares y que trabajarán en conjunto hacia un solo fin, lo cual implica una relación que deberá basarse en acuerdos y no olvidar sus objetivos, sus recursos, sus limitantes y la adecuada distribución del trabajo de acuerdo a las capacidades y aptitudes individuales.

Este es un escrito que recopila los antecedentes, la planeación y la producción de una propuesta escénico-plástica que pretende aportar un ejemplo más de manifestación artística y que se valdrá para ello de diversos medios como son la imagen fija, la imagen en movimiento y el sonido para lograr sus objetivos de

experimentación presentes desde sus simientos,
que se vislumbran desde la creación del texto
hasta su presentación final, la cual además
culminará con la exhibición del trabajo realizado
mediante una presentación de todo el proceso en
una bitácora, tema de tesis para la licenciatura en
Diseño y Comunicación Visual area en Audiovi-
sual y Multimedia.

**1. ASPECTOS QUE INFLUYERON EN LA
CONCEPCIÓN DE LA IDEA PRINCIPAL PARA
LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO**

1.1 ESPECIFICACIONES Y PLAN PROGRAMÁTICO DEL TEMA SELECTO EN ESCENOGRAFÍA

TEMA SELECTO

INICIACIÓN A LA METODOLOGÍA DEL DISEÑO ESCENOGRAFICO

Por el Dr. José de Santiago Silva.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Escuela Nacional de Artes Plásticas
División de Estudios de Posgrado

Semestre 1 - 2002

OBJETIVOS DEL CURSO:

Al término del curso el alumno conocerá los pasos, las técnicas y las estrategias del proceso de la concepción y elaboración de la escenografía en su fase proyectiva.

CONCEPTOS BÁSICOS DEL CURSO:

- § Artes escénicas
- § Diseño y Artes Visuales
- § Arquitectura

DIRIGIDO A:

- § Escenógrafos
- § Estudiantes y profesionales del teatro
- § Artistas Visuales
- § Diseñadores
- § Arquitectos

DURACIÓN Y HORARIO:

El curso será impartido en treinta y seis horas repartidas en doce jornadas de tres horas cada una, de acuerdo al horario que fije la administración escolar de la D.E.P.

MATERIAL Y ESPACIO NECESARIOS:

- § Aula con capacidad de oscurecerse para proyectar diapositivas, equipada con mesas de trabajo (preferibles a los pupitres)
- § Proyector de diapositivas.
- § Proyector de cuerpos opacos.
- § Pizarrón, tiza y borrador.
- § Hojas blancas, lápiz, goma, escala de 0.30 m., escuadras y compás.

METODOLOGÍA DIDÁCTICA:

Las jornadas de trabajo estarán divididas en dos partes de las cuales, la primera se dedicará a la exposición teórica a cargo del docente y la segunda a ejercicios prácticos dirigidos, a partir de la conformación de equipos de participación, en lo posible interdisciplinarios de acuerdo a los asistentes al curso.

SÍNTESIS PROGRAMÁTICA

PRIMERA UNIDAD

Consideraciones teóricas

Conferencia:

Fenomenología del Montaje escénico.

Los supuestos fundamentales del escenografía

Conciencia histórica

Capacitación técnica

Capacidad creativa

Ejercicio dirigido:

- § Conformación de equipos de trabajo
- § Lectura aproximativa
- § Análisis del texto
- § Lectura técnica

SEGUNDA UNIDAD

Proyecto Escénico

Conferencia:

Tiempos y espacios del espectáculo.

La arquitectura teatral.

Las etapas del lenguaje escenográfico.

Ejercicio dirigido:

- § Configuración del "Programa General" de elementos plástico-escenográficos.
- § Discusión del proyecto en lo general
- § Discusión del proyecto escenográfico

TERCERA UNIDAD

La expresión gráfica

Conferencia:

Las técnicas de la representación gráfica.

Geometría Descriptiva, Perspectiva, Dibujo y Maqueta.

CUARTA UNIDAD

Los elementos básicos de la composición escenográfica

Conferencia:

principios básicos de la composición escénica

La proporción

El módulo

La simetría dinámica

El practicable y el bastidor

Puertas, ventanas, rampas y escaleras.

Ejercicio dirigido:

- § Elaboración de bocetos, plantas, elevaciones, perspectivas y maquetas de la propuesta escenográfica.

QUINTA UNIDAD

La gestión escenográfica

Conferencia:

El método del Camino Crítico y la presupuestación en escenografía.

Ejercicio dirigido:

- § Cálculo de tiempos de producción.
- § Cálculo de prioridades y simultaneidad.
- § Costos y presupuestos.
- § Formulación de ruta crítica.
- § Formulación de presupuestos (preparación, proyecto, producción, funcionamiento).

1.2 VANGUARDIAS ARTÍSTICAS EN LAS QUE SE FUNDAMENTA LA REALIZACIÓN DE LA PROPUESTA

1.2.1 CUBISMO

La exposición retrospectiva de Paul Cézanne (1839-1906) en el Salón de Otoño de 1907, así como la revaloración del arte negro y las artes primitivas son los dos acontecimientos que prepararon el terreno en la escena artística para la aparición del CUBISMO en París.

La influencia de Paul Cézanne con su axioma de “ver en la naturaleza en cilindro, la esfera, el cono...”, fue importante y directa sobre el nacimiento del CUBISMO en su conjunto; de hecho, todos los cubistas han de empezar con una etapa “cezanista” ya que en contraste con los llamativos coloridos del impresionismo, la solidez de las formas de Cézanne respondía a las próximas preocupaciones de los cubistas.

Pablo Picasso (1881-1973), desarrolló la estética cubista estimulado por la obra de Cézanne y la asimilación que hizo de elementos del arte ibérico y el arte negro. Entre 1906 y 1907 realizó el lienzo *Les Femmes d'Alger (O. J.)*, el cual señaló el nacimiento formal del CUBISMO. Es una obra en la que el autor trató de dotar la tela de una tercera dimensión sin recurrir a la perspectiva tradicional como muestra de un rechazo a la atmósfera y a la búsqueda del volumen por el

volumen. Es por ello que puede afirmarse que este movimiento artístico comenzó por un estudio de dicho volumen, aunada también a la búsqueda de nuevos medios distintos a los de los procedimientos clásicos para lograr dicho efecto sobre superficies planas.

El CUBISMO se caracteriza por hacer una combinación de una imagen desde varios puntos de vista; la disposición de formas modeladas en relieve, sin profundidad y no como figuras de tres dimensiones. La pintura debía representar las ideas acumuladas por el artista sobre el tema y es entonces que en el CUBISMO la armonía formal sustituye a la ilusión tridimensional.

A pesar de las aportaciones de Picasso, el movimiento no logró gran impulso sino hasta que este artista colabora junto a George Braque (1882-1963). Ambos se dedican a conferir a los objetos que representaban su solidez y densidad, para lo cual intentaron sobre todo encontrar nuevamente la forma verdadera de los objetos suprimiéndolos sistemáticamente en sus principios sólidos: poliedros, cilindros, conos, esferas, etc. Para 1909 no sólo fragmentaron

grandes volúmenes primordiales en series de volúmenes más pequeños, sino incluso rompieron de un modo más resuelto la línea del contorno de tales volúmenes mediante las interrupciones del trazo lineal, lo cual es llamado *pasajes* y cuyo objetivo es desaparecer las gradaciones continuas de luces y sombras.

De 1908 a 1911 se realizaron más investigaciones a cerca del espacio pictórico en sí mismo, como simple ordenación de superficies planas.

En 1910 se produce finalmente la primera revolución artística del siglo XX, que consumó definitivamente la ruptura con la visión clásica; el paso de un espacio plástico a otro, donde no hubo bases teóricas y que se realizó casi insensiblemente por medio de un encadenamiento lógico de descubrimientos técnicos sucesivos de los fundamentos tradicionales del arte.

Una de las grandes desventajas que se presentaron fue la gran dificultad para reconocer el objeto o el volumen al que pertenecían los planos, todo ello, agudizado por la poca información que proporcionaba el color al respecto ya que se trataba de un color *passee par tout*, es decir adecuado para todos los objetos pero que no consiste en el verdadero color de ninguno de ellos. Debido a estos inconvenientes para 1911 Picasso y Braque incluyen en sus obras detalles figurativos esquematizados con el fin de estimular la comprensión del espectador, es así como surgen los *papiers collés* o técnica de *collage* que consiste en adosar el lienzo diversos materiales

(papel periódico, cajetillas, tarjetas, etc.), con lo que se logra una mayor información de los materiales de los objetos, se engendran nuevas relaciones espaciales puesto que el tono local ya no coincide con la forma (disolución color-forma) y el volumen pierde densidad en provecho de los planos.

El espacio pierde homogeneidad; hay cuerpos que se vuelven transparentes y permiten ver claramente otro que se encuentra detrás de él. En síntesis se puede hablar de un espacio inmedible que define una visión unitaria o monocular y las relaciones de posición se sugieren sin evaluarlas de manera estricta.

EL CUBISMO ANALÍTICO

Surge de un análisis intelectual del espacio y de los volúmenes. La verdadera atención se centra en los planos que limitan los volúmenes, los cuales se dividen en elementos diferenciados y autónomos. No existe más una visión monocular homogénea; se multiplican los ángulos de visión de un mismo objeto, hay un verdadero análisis del mismo y he ahí el origen de su nombre que es atribuido a Juan Gris, quien en 1912 adopta el CUBISMO ANALÍTICO a sus propias preocupaciones, sobre todo en lo referente a la utilización del color franco y vivo, independiente al del "tono local", que es conferido por la introducción de fragmentos de diversos

materiales como la madera, el mármol, los espejos y las tapicerías.

Gris crea un intenso conflicto entre los objetos y la estructura pictórica. Fue uno de los primeros en servirse de los *papiers collés* explotándolo a fondo con sus posibilidades epistemológicas y enorme calidad poética.

CUBISMO EIDÉTICO

A pesar de toda novedad e interés plástico, el CUBISMO ANALÍTICO presenta como principal problema la pérdida de homogeneidad y densidad del objeto y entonces, el riesgo de atentar contra su integridad o identidad. Para 1913, es replanteada la forma de concebir las relaciones sujeto-objeto, el método. Picasso y Baque habían dado ciertamente una representación más verídica pero también habían atentado sin quererlo su unidad, así que tenían que devolverle su cohesión interna para lo cual trataron de aprehender los aspectos más constitutivos del objeto y tuvieron especial cuidado en representarlo sin que pudiera verse afectado de ningún modo: ni por las deformaciones de la perspectiva, ni por las variaciones atmosféricas, ni por la iluminación.

Picasso notó que no era necesario observar los objetos para reproducirlos sino que podía determinar sus atributos en una imagen *a priori*, a condición de que surgiera de una comprensión clara y lógica de su especificidad. Desde

entonces este artista de elevó intuitivamente hasta la esencia de determinar los caracteres necesarios de un objeto: aquellos que condicionan su existencia para posteriormente reunirlos a una imagen única que fuera la esencia plástica. La figura así obtenida debía contener todas las individualizaciones posibles del objeto. Una actitud de esencialidad que coincide con la del fenomenólogo alemán Edmund Husserl en su célebre *Reducción Eidética*, he ahí la denominación CUBISMO EIDÉTICO, el cual también se conoce como CUBISMO SINTÉTICO. Aquí se presenta el color como un atributo variable, consecuencia independiente del objeto y se encuentra entonces liberado del "tono local". Así las obras de 1913 y 1914 cuentan con colores vivos.

Rechazando todo elemento descriptivo, Juan Gris, representa lo que el mismo denomina "la idea primera de los objetos", haciéndola coincidir con las formas coloreadas creadas por su imaginación plástica. Convirtiéndose por todo ello en el más notable cubista eidético, incluso es considerado el que lleva al CUBISMO a su punto culminante. Durante sus dos últimos años de vida realizó telas que constituyen en cierta forma la quintaesencia de este arte.

El CUBISMO trastornó todas las nociones pictóricas tradicionales. Dos poetas: André Salmón y Guillaume Apollinaire fueron sus mejores defensores y quienes apoyaron a ese grupo de jóvenes pintores innovadores movidos más por su sensibilidad que por conocimientos estéticos o históricos reales.

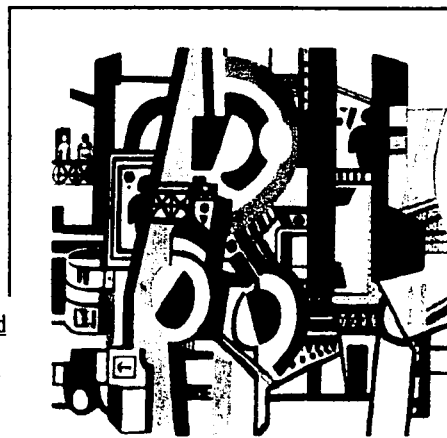
Después de 1918, Picasso, Braque y Gris emprendieron caminos cada vez más personales a partir de la nueva libertad formal que el CUBISMO logró abrir. Fue entonces que hubo una gran despreocupación de parte del artista para con el público a pesar incluso de que sus obras comenzaran a venderse hacia 1920.

Desde 1909 el cubismo había sido adoptado por artistas jóvenes muy interesados en la comunicación, cuyos temas extraían de los aspectos más populares de la sociedad industrial. En París destacaron pintores como Jaen Metzinger, Albert Gleizes, Jacques Villo, Marcel Duchamp y el matrimonio Roberto y Sonia Delaunay. En los Estados Unidos, Fernand Léger que realizó brillantes experimentos con los planos recortados del *collage* y el modelado preciso de la primera pintura cubista con el fin de expresar la poderosa energía de la vida de la ciudad.

Fuera de París, el CUBISMO inició un despliegue de movimientos de vanguardia: el Vorticismo inglés, el Cubismo checo y ruso y sobre todo el más importante por su influencia plástica, el FUTURISMO italiano.



Gran desnudo
1908
por Georges Braque



Discos en la ciudad
1919-1920
por Fernand Léger

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2.2 FUTURISMO

Como antítesis, tanto respecto al arte oficial como respecto al verismo humanista, es decir, como aspiración a la modernidad, nace el FUTURISMO, lanzado por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) con su primer *Manifiesto* que se publicó en francés en las páginas de *Figaro* el 20 de febrero de 1909. Sintetiza once principios que ensalzan la acción y la violencia abarcando todos los aspectos de la actividad humana.

De entre los antecedentes e influencias de este movimiento se encuentra sobre todo el CUBISMO por su análisis de las formas y su técnica del *collage* así como experimentos fotográficos.

La capital futurista fue Milán, Italia. Éste fue un movimiento que se caracterizó por su torbellino de ideas y sentimientos diversos donde la voluntad de renovación no era ni puramente plástica, ni puramente reaccionaria. Inicialmente hubo una concepción política sobre las bases republicanas, anarcoides y socializantes que sin duda constituyó uno de los elementos esenciales de ese empuje revoltoso y antiburgués que caracteriza su primer periodo. Por encima de la divergencia de naturaleza política y filosófica, el nacionalismo era el elemento que lo unía todo. El FUTURISMO nace y crece con un compromiso político de fines revolucionarios que ataca ciertos valores y poderes

establecidos, defiende la guerra, el militarismo y el patriotismo.

El sentimiento de la unidad popular nacido de las guerras resurgimentales de independencia se desarrolla dolorosamente. Los futuristas viven entonces la guerra dentro de una euforia, ya que no se trataba de un evento lírico sino de una despiadada realidad. La posguerra arrastró a muchos intelectuales al Fascismo.

El FUTURISMO fue un movimiento polémico, de batalla cultural, sistemático de una situación histórica que expresaba la necesidad de modernidad, de aferración de la verdad, de una vida transformada por la era de la técnica, de la búsqueda de una expresión adecuada a los tiempos de la Revolución Industrial. Pero su error fue el no considerar la suerte del hombre en el engranaje de esta mecánica.

El FUTURISMO tuvo la intención de un arte que saliera de los límites de la tradición del siglo XIX. Atacaba la estética clásica-academicista y deseaba introducir la cultura europea en el mundo de la tecnología moderna: máquinas, velocidad. Su principio básico es la dinamicidad: expresión simultánea de los movimientos y de las formas representadas, así como la deformación que experimentan. Toma del CUBISMO al *collage* como una de sus técnicas; utiliza la división del color y la fragmentación espacial, para lo cual, fue necesaria la asimilación de la experiencia cubista

que había tratado de hacer una síntesis dinámica de las 2 búsquedas: divisionismo del color y divisionismo de la forma.

El dinamismo futurista intenta unir los esfuerzos impresionistas (dinamismo impresionista) y cubistas (estética cubista) en un todo que como resultado de una forma "única, integral y dinámica". Pero no sólo debe ser una síntesis de valores formales divisionistas y cubistas sino también de valores expresionistas, ya que la obra es el resultado de la emoción, esa emoción que da la medida, frena el análisis, legitima y crea el dinamismo. Así, puede decirse que mientras el CUBISMO presenta una simultaneidad estética de planos, el FUTURISMO muestra una simultaneidad dinámica que le confiere sensación de movimiento.

Para 1910, los cuadros futuristas tienen un lenguaje fundamentalmente divisionista: un divisionismo dinámico, donde el movimiento es dado por las refracciones luminosas que envuelven los cuerpos multiplicando sus vibraciones y dilatándolos en el espacio. Para 1911 la vibración luminosa divisionista en general permanece pero las formas se orientan cada vez más a un sintetismo cubista.

Anticipándose a Dada, el FUTURISMO inventó las veladas provocadoras, las bofetadas al gusto del público y las manifestaciones escandalosas.

Boccioni es el representante más típico y mejor dotado del movimiento. Su importancia radica en la renovación de la sensibilidad ante una realidad, la

contemporánea. Descubre una nueva temática y con ella enriquece el repertorio de imágenes figurativas. Este artista estudió además las relaciones entre materia y espacio, para él la escultura debía tener como fin dar vida a los objetos logrando así de una manera sensible y plástica su prolongación en el espacio.

De los tres manifiestos futuristas; el primero salió en francés y fue lanzado por Filippo Tommaso Marinetti, se publicó en la revista milanese Poesía números 1 y 2, sintetizando once principios que ensalzan la acción y la violencia abarcando todos los aspectos de la vida humana. "Declaramos que el esplendor del mundo a sido enriquecido por una forma nueva de belleza: la belleza de la velocidad." *1

En 1910 aparece en Milán el *Manifiesto de Pintores Futuristas*: Humberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini, quienes se interesaron por la expresión de la velocidad y el cambio, tal como lo manifestaron en los acontecimientos modernos y escenas urbanas. Para expresar movimiento se sirvieron de la distorsión y la fragmentación del CUBISMO analítico, pero representando el desplazamiento de los objetos o de los personajes en el espacio.

Tanto el segundo como el tercer manifiesto fueron publicados también en Poesía. En conjunto estos tres manifiestos y el de *Escultura futurista* de Boccioni de abril de

1912 constituyen el núcleo fundamental del movimiento. Existieron muchos otros de variado argumento pero que no aportan mucho a la fisonomía del movimiento y mucho menos en lo referente a las artes figurativas.

Formas únicas de continuidad en el espacio

1913

por Umberto Boccioni



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2.3 DADAÍSMO

La Primer Guerra Mundial tuvo efectos muy notorios en la evolución artística de siglo XX, debido a ella existió un rechazo profundo a los valores artísticos establecidos, provocando un estado emocional de protesta en lo intelectuales y artistas europeos. Los centros de actividades se desplazaron desde Francia y Alemania a Nueva York y Suiza. En este último surge en la ciudad de Zurich para el año de 1916, el *Cabaret Voltaire* (nombre que simboliza la libertad espiritual y la reivindicación de la justicia contra los poderosos). Se trataba de un café cantante cuyos dueños, Hugo Ball, director de teatro y su mujer Emmy Jennings abrían las puertas y acogían a los intelectuales exiliados a causa de la guerra.

Fue en ese lugar donde el 8 de febrero del mismo 1916, Tristan Tzara encontró al abrir en un *Petit Larousse* la palabra *Dada*, que según el mismo no significa nada en especial, es simplemente un símbolo de rebelión y de negación.

Fue entonces que nació el DADAÍSMO, un movimiento internacional cuya finalidad era la destrucción total del sistema mediante acciones perturbadoras. Irrumpió en varios países casi simultáneamente y con más violencia aun en Alemania y Francia, ya que tanto vencedores como vencidos rechazaban con la misma intensidad esa civilización que había hecho posible la matanza, las iglesias que asumieron su objeción y las élites que la glorificaron. El DADAÍSMO consiste en un verdadero delirio de lo absurdo

que se apodera de sus protagonistas y los lleva a una iconoclasia y rabia nunca vistas hasta entonces.

El DADAÍSMO se lanzó contra los mismos fundamentos del pensamiento, poniendo en duda el lenguaje, la coherencia, el principio de identidad y los vínculos de la expresión artística tal como venía siendo concebida antes de su irrupción en la escena pública.

La falta de sentido se volvió un dogma. El arte debía ser anárquico como la vida y la naturaleza; por tanto, libre de todo poder y abierto al azar por lo que no existía una teoría establecida, en su lugar se ubicaba un antiprograma que se basaba en las experiencias personales y no se sometía a ninguna regla. Se buscó la intimidad directa con el mundo de los objetos y el descubrimiento casual de las cosas "*objets-trouvés*". Se planteaba la destrucción satírica del arte, buscó y logró un anti-arte mediante la negación de los valores estéticos por considerarlos dominados por intereses económicos.

Para lograr sus objetivos, el DADAÍSMO creyó necesario eliminar las naciones tradicionales del buen gusto que era el producto de una cultura burguesa; únicamente dejó la libertad de creación. Intentó además provocar al público valorando lo subversivo e irracional con una postura nihilista.

El DADAÍSMO niega todo lo que de alguna manera se relaciona con las tradiciones y las costumbres de la

sociedad, así pues, Dada es antiartístico, antiliterario y antipoético. Está en contra de la belleza eterna, la eternidad de los principios, las leyes de la lógica, la inmovilidad de pensamiento, la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general. "En cada momento, para vivir Dada debe destruir a Dada. No existe una libertad establecida para siempre, sino un incesante dinamismo de la libertad en la que ésta vive negándose continuamente en sí misma."*1

Dada es una provocación contra el llamado buen sentido, contra las reglas y contra la ley; en consecuencia, el escándalo es el instrumento preferido por los dadaístas para expresarse.

Más que un movimiento artístico el DADAÍSMO es un modo de vida.

De 1916 a 1918 es para Dada una etapa de incubación, pues en realidad fue hasta 1918 con la conjunción de Tzara con Picabia y la asociación en Colonia de Marx Ernst y Baargeld, que el movimiento alcanza su verdadero auge.

Los escritos de Tzara fueron y siguen siendo los fundamentales; su estilo, lenguaje y léxico son explosivos, nerviosos, insolentes y sorprendentes.

En realidad el manifiesto de 1918 (el primero) es el más significativo y explícito en sus intenciones.

"Lo que se llama arte dadaísta, no es ciertamente algo definido ni claramente enunciado, sino una verdadera miscelánea de ingredientes que ya aportan en los otros

movimientos"*2

"Los motivos de naturaleza plástica que interesan a los demás artistas no interesan en absoluto a los dadaístas. Así, ellos no "crean" obras, sino que fabrican objetos. Lo que interesa en esta "fabricación" es sobre todo, el significado polémico del pensamiento, la afirmación de la potencia virtual de las cosas, de la supremacía del azar sobre la regla, la violencia explosiva de su presencia irregular entre "auténticas obras de arte"*3

En las obras dadaístas los autores se valen de todo tipo de recursos: pintura al óleo, *collages* con imágenes impresas (dibujos o fotografías), fotomontajes, *collages* con materiales de deshecho y de uso cotidiano; objetos manufacturados en serie (ready-made) e impresiones de objetos sobre papel fotográfico sensible: rayografías. De hecho fueron los dadaístas los primeros en servirse de la fotografía como material para crear.

Muchas obras dadaístas fueron "fabricadas" con el método "*poesía en el sombrero*", que consistía en recoger los elementos más disparatados y ponerlos juntos según la casualidad de sus formas, de sus colores o de su materia.

Para 1915 en Nueva York se localiza a los personajes principales:

-Marcel Duchamp (1887-1968) quien ya en 1913 había puesto en duda los procedimientos artísticos establecidos al exponer en Nueva York sus *ready-mades*: sencillos objetos

1. De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del sigloXX. España, ed. Alianza. 1984. p.155
2. op. cit. P.158-159
3. op. cit. p.159

manufacturados (portabotellas, aparatos sanitarios, etc.), como si fueran obras de arte. Otra de sus técnicas fue la pintura.

- F. Picabia con el *collage* y la pintura

En Alemania se inventa el fotomontaje y existen tres centros importantes de desarrollo del arte dadaísta:

En Berlín de 1918 a 1920 se localiza a:

- R. Hausman
- Jun Heartfield con el *collage* y el fotomontaje
- G. Gras

En Hannover para 1919:

- K. Schwitters que se forjó en 1919 un dadaísmo propio llamado por el mismo "Merz". Su obra se componía únicamente de material heterogéneo y mostrenco, lo cual era llamado "pintura de la inmundicia". Utiliza trozos de madera y hierro, recortes de lata, sobres, tapones, plumas de gallina, billetes de tranvía, sellos, clavos, piedras, cuero, etc.

En Colonia para 1920:

- Baargelg, con el *collage*, la pintura y la poesía.
- Max Ernst, con la pintura y el *collage*.
- H. Arp

En París, Francia en 1920:

- T. Tzara
- F. Picabia
- M. Ray
- H. Arp

- M. Ernst, que se sirvió de fragmentos de fotografías y grabados para crear composiciones irracionales, procedimiento que lo llevó al arte de la pintura, emprendido en 1921 con una serie de cuadros cuyos recursos ilusorios se hallan al servicio de la representación "irreal" de imágenes sugestivas e inquietantes.
- Y los escritores en torno a la revista *Littérature*: A. Bretón, P. Soupault y L. Aragon

El primer número de la revista *Littérature* apareció en el año de 1919, iniciando con una primera etapa que termina con el número 20 y que acogió a grandes personalidades del arte dadaísta, sin embargo y a pesar de haber publicado en mayo de 1920 veintitres manifiestos de dicho movimiento, no se trataba de una publicación infuendada al dadaísmo, sino que conservaba su propia originalidad. Una segunda etapa se inauguró en 1922 y en ésta, a partir del número cuarto solo aparece como director Bretón, esta nueva etapa acogió a los artistas que constituyeron el primer núcleo surrealista: Roger Vitrac, Jacques Baron, Max Morise, Jacques Rigaut, Robert Desnos y Georges Limbour, a los que se sumaron Max Ernst, Man Ray y Arp.

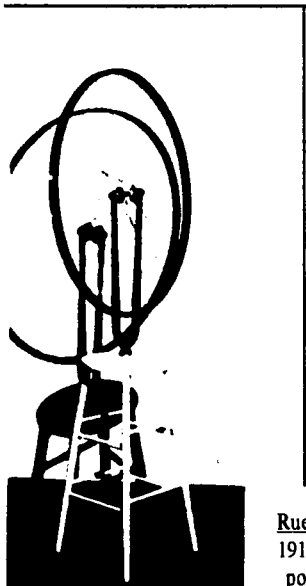
En paralelo a *Littérature*, existieron en París otras publicaciones más o menos efímeras: *Bolletín Dada* y *Dadaphone* de Tzara; *Cannibale* y *Le Philaou-Thibaou*, de Picabia y *Proverbe*, de Paul Eluard, entre otras.

Dada fue un movimiento de emergencia, no algo que pudiera reestructurarse, adquirir una patente de identidad o elegirse un camino para permanecer toda la vida, así que lo lógico era que Dada matara a Dada.

En Berlín, su final llegó oportunamente en 1920 y en París tuvo un final inevitable pero consciente en 1923.

El DADAÍSMO fue el origen de nuevos medios de representación artística. Puso al servicio del arte tanto la fotografía como la cinematografía. De la destrucción y regeneración que proponía surgieron nuevas formas expresivas del montaje de materiales, tales como el ensamblaje, el arte objetual, el fotomontaje, la poesía visual, la tipografía libre, la película de arte, la música ruidosa. Y quizá lo más importante es que logró la conjunción de los diversos medios artísticos que hasta entonces, habían sido desarrollados de forma independiente.

La diferencia entre las ideas de Tristan Tzara, instalado en París en 1920, partidario de las actuaciones artísticas no sometidas a normas y el pensamiento del francés André Bretón que sentía la necesidad de crear una conciencia teórica par la realización artística fue el punto de partida que llevó a finalizar el DADAÍSMO a la vez que fue la semilla de otro movimiento que ya se veía surgir: el SURREALISMO.



Rueda de bicicleta
1913
por Marcel Duchamp

La Pajarera
1919
por Man Ray



1.2.4 SURREALISMO

Entre 1921 y 1924, tiempo en el que se da un "movimiento desenfocado" de los Dadaístas, también se gesta un nuevo movimiento llamado SURREALISMO.

El DADAÍSMO, con su postura depuradora del orden moral y artístico preparó el terreno al SURREALISMO en toma de una actitud más esperanzadora y vitalista, ya que si bien Bretón, Aragon, Eluard, Soupault, Péret y todos los futuros surrealistas no vacilaron en entrar a la rebelión Dada desde que supieron de su existencia había algo que no los satisfacía del todo: la burla, el escándalo por el escándalo y la provocación. Estos artistas estaban más preocupados por cambiar desde lo más profundo la concepción de la vida y a la vez también suscitar una nueva sensibilidad en el mundo. Así, adoptaron una filosofía positiva inspirada en las teorías del psicoanálisis de Sigmund Freud (1856-1939).

Fue a través de la revista *Litterature* (1919-1923) que pudo observarse el desarrollo y la conformación de la idea surrealista al margen de Dada. Desde sus primeros números, se afirmó la presencia de Lautréamont, cuya poesía hace que este género (el poético) se considere la única expresión verdadera del ser. "Se trató de un clima de fervor sacro que se instauró alrededor de la persona y la obra de los grandes iniciadores como Aloysius, Bertrand, Gerard de Neval, Charles Baudelaire, Isidore Ducasse Arthur Rimbaud, Germain Nouveau, Charles Cros, Alfred Jarry y Guillaume

Apollinaire, esforzándose por arrancar de las tinieblas sus textos olvidados o inéditos, a los que se sometió a una lectura más atenta a fin de percibir mejor en ella su oculto sabor y sentido secreto".*1

La primera obra surrealista fue *Champs magnétiques* de André Bretón y Philippe Soupault, esta obra fue producto de las primeras aplicaciones sistemáticas de la "escritura automática", la cual consiste en escribir sin parar toda aquella primera idea que venga a la mente, sin reparar en nada más; así, la palabra reduce o anula el control de la razón, dejándole todo al yo profundo. La coherencia tradicional de lo escrito se suprime para dar paso a una coherencia de afectiva que recoge todas las sorpresas perturbadoras o decepcionantes del sueño.

Los surrealistas compartían la aversión de los dadaístas por los valores burgueses. Creían que la sociedad reprimía la verdadera naturaleza del hombre y que tanto en la vida como en el arte era necesario dar rienda suelta a la imaginación.

Para 1922, Bretón se retiraba del Dada y después de dos años (en 1924) publicó su primer *Manifiesto du Surréalisme* donde definió el SURREALISMO como un "autonomismo psíquico puro", por medio del cual el escritor expresa el funcionamiento real del pensamiento en ausencia de todo control consciente.

1. Historia del arte, México, ed. Salvat ,1979. t.11, p.181

Bajo la idea de que en el umbral del sueño se halla toda la clave de la inspiración, ya para 1922 se había producido la "época de los sueños" donde Desnos, Crevel y Péret lograban sumergirse en un segundo estadio donde hablaban cosas totalmente alucinadas extraídas de lo más profundo de su ser: "el dictado mágico" como lo llama Bretón.

"Surrealismo, nombre. Puro automatismo psíquico por medio del cual se intenta expresar, ya sea verbalmente o en la escritura, la verdadera función del pensamiento. pensamiento didáctico en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de todas las preocupaciones estéticas o morales"*2

El SURREALISMO opone la búsqueda experimental y científica apoyándose en la filosofía y en la psicología.

Para los surrealistas el problema de la libertad presenta dos facetas: la libertad individual y la libertad social. Tanto Marx, teórico de la libertad social, como Freud, teórico de la libertad individual tendrían un peso importante en la vida del SURREALISMO.

En 1925, el movimiento se inclinó hacia la política, dos años más tarde Aragón, Bretón, Eluard y Péret entraron al partido comunista francés, pero con el tiempo comenzaron los problemas y finalmente la guerra de España unió a los artistas contra el Fascismo francés.

Para Bretón "SURREALISMO es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el

funcionamiento real del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral"*3

La obra plástica surrealista tiene como antecedente e influencia la pintura metafísica: corriente que surgió en Italia desde 1917 por G. de Chirico (gran metafísico y el primero de los grandes *mediums* modernos) y C. Carrá, a los que posteriormente se une G. Morandi. Esta pintura se vuelve hacia un estilo figurativo donde se plantean interrogantes a la civilización moderna e intenta crear ambientes enigmáticos e intranquilizadores mediante recursos de raíz escenográfica.

Los pintores-filósofos-poetas: Chirico, con su pintura metafísica; Max Ernst el ilustre "forjador de sueños" quien supo captar el punto sutil del tiempo en que la vigilia y el sueño se hacen indiscernibles; y André Masso, con sus "dibujos automáticos" que parecían nacer del lápiz o la pluma sin siquiera tomar conciencia de ello, son los inspiradores del SURREALISMO.

El objetivo de la pintura surrealista tiende a la creación de un mundo donde reine el espíritu y se libere de todo peso e inhibición alcanzando la libertad. Como en la poesía, en el ámbito de la figuración (ya que el arte surrealista siempre es figurativo), la base de la operación creativa surrealista es la imagen.

La poética del automatismo llevado al hecho plástico impulsó a los surrealistas al descubrimiento de una serie de procedimientos capaces de sustraer al dominio de las

2. Ades, Dawn. El Dada y el surrealismo. Barcelona. Ed. Labor, 1975 p.34

3. De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del sigloXX. España, ed. Alianza. 1984 p. 179

facultades conscientes la elaboración de la obra.

En síntesis, el SURREALISMO plantea una actitud vital dirigida a la liberación de todo tipo de restricciones mentales; rechaza el uso de la estética y normas de la plástica figurativa occidental; reivindica el sentimiento y el instinto frente a la razón como partes fundamentales del hombre y en consecuencia, la exploración del inconsciente, la locura, los estados alucinatorios y los fenómenos parapsicológicos; utiliza los procedimientos automáticos por permitir liberar el inconsciente del control de la razón, las costumbres y la moral.

El SURREALISMO se define como una actitud del espíritu hacia la realidad y la vida, no como un conjunto de reglas formales ni de medidas estéticas, Para él lo que decide siempre es el contenido, su verdad, su fuerza. Los medios surrealistas ofrecen al autor de las obras (poéticas o plásticas) la capacidad de exteriorizar la verdad interna sin modificaciones u obstáculos.

En sí, la imagen surreal se pretende como un instrumento registro de las vivencias personales y en ocasiones como la representación de un realismo fantástico. Existen dos corrientes surrealistas: Tanto el automatismo, donde los elementos surgen del inconsciente y el azar, como el onirismo, presente en las obras relacionadas a particulares obsesiones, a través de asociaciones delirantes vinculadas al psicoanálisis.

El artista al dar vida a la imagen, viola las leyes del

orden moral y social; acerca dos realidades que parecen inconciliables, lo cual provoca al espectador un "shock" violentísimo que pone en marcha su imaginación por los senderos del sueño y la alucinación.

El SURREALISMO fue un serio intento de respuesta al cómo salir de la crisis. Fue un arte siempre sometido a la representación. Sus extremos menos figurativos en todo caso fueron Arp y Miró.

Joan Miró (1893-1983) vive en una "condición surrealista". Las imágenes brotan de su emoción interior con una profusión sin límites. Para 1925 se apartó del ilusionismo para cubrir sus lienzos libremente de pintura muy diluida que insinuaba las formas de una composición controlada.

Un lugar muy peculiar lo ocupan por un lado, Yves Tanguy, que fue el más puro y auténtico de los surrealistas; y por el otro, René Magritte, cuya obra dirige a las nociones de identidad y profundidad de las cosas, muestra un sentimiento de misterio experimentado por él en su infancia y juventud y sobre todo la emoción experimentada ante películas mudas de episodios en las que lo maravilloso se encadena con la realidad. Rechaza el automatismo a favor de la representación de sorprendentes paradojas visuales. Sus obras dialogan con el espectador; su lenguaje se basa en un juego constante de contradicción.

Ambos pintores se atienen a la primerísima acepción surrealista del objeto.

Dentro del grupo surrealista es indiscutible la

aportación de Salvador Dalí quien participa en el movimiento entre 1929 y 1936. Fue el único que magnificó la gloria personal, el oro, la monarquía y Dios. Sus referencias plásticas a Picasso, Chirico, Ernst, Miró Tanguy y Magritte en conjunto con su técnica academicista (lo cual le vale un alejamiento del surrealismo), caracterizaron su obra.

Dalí pinta escenas alucinantes derivadas del psicoanálisis con un minucioso estilo académico. Desarrolla su teoría de la "imagen múltiple" o "imagen paranoica" que más que una teoría es una actividad visionaria inspirada en los fenómenos de la paranoia, del método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativa-crítica de los fenómenos del delirio. "La única diferencia entre yo y un loco es que yo no soy loco": Dalí *4

Varios artistas como Picabia, Duchamp, Giacometti y Arp, venían del movimiento Dada al SURREALISMO, otros se acercaron a él más tarde, incluso se puede mencionar a Picasso, que nunca fue parte del grupo pero en su obra *Mujer en el jardín* (1929-30) evoca las metamorfosis del estilo surrealista. Por otro lado, Chagall y Klee también se ligaron a este movimiento.

En general, los artistas surrealistas de la década de 1930 trataron de expresar lo inconsciente por medios artísticos muy conscientes; tendieron cada vez más a la confección de "objetos-esculturas" para crear imágenes concretas, inquietantes por su propia calidad de tangibles. Este procedimiento alcanzó su apogeo en la Exposición

Surrealista de 1938 en París.

La Segunda Guerra Mundial obligó a Bretón y a muchos surrealistas a refugiarse en los Estados Unidos; los jóvenes pintores estadounidenses manifestaron un gran interés por la ejecución automático-espontánea del SURREALISMO.

Ciertamente el movimiento no había tardado en extenderse a ciertos países europeos, empezando por Yugoslavia, que asistió el nacimiento del primer grupo surrealista no parisiense y que fue integrado tanto por poetas como Ristic, Matic y Popovic como por pintores como Bor, Kostic y Noe. El SURREALISMO también llegó a Checoslovaquia, Rumania, Bruselas, Alemania, Islas canarias, Cuba, Chile e Inglaterra, donde se realizó la primera exposición internacional del surrealismo, organizada por Penrose con la participación de Herbert Read y la contribución de Henry Moore, Nash, Sutherland, Banting, Agar, Carrington y Jennings.

El desarrollo del movimiento surrealista después de 1935 es caracterizado por las contribuciones de Oscar Domínguez, de Cuba; Kay Sage; Gorki de Armenia; Victor Brauner de Rumania; Matta; Wilfredo Lam, de Chile y Esteban de Francia. En especial, de entre todos ellos destacó Ashile Gorky (1904-48) que debido a la influencia de Miró se orienta hacia la abstracción simbólica de masas coloreadas. Encontró su estilo personal, basado en procesos automáticos (pintura muy diluida que dejaba gotear sobre el lienzo),

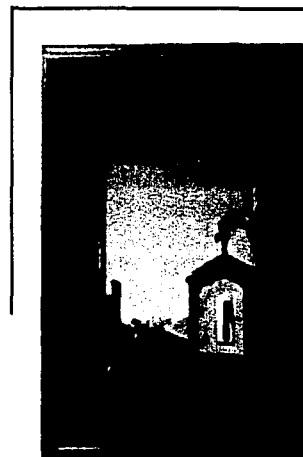
4. Ades, Dawn. *El Dada y el surrealismo*. Barcelona. Ed. Labor, 1975 p.66

además sugería formas orgánicas. Su influencia se verá posteriormente reflejada en la obra de Jackson Pollock.

Después de la Guerra, Bretón regresó a París donde siguió organizando exposiciones. El SURREALISMO persiste aun en la literatura y el arte visual actuales y su influencia es notoria en muchas y muy diversas tendencias posteriores.



El nacimiento del mundo
1925
por Joan Miró



Dos niños amenazados por un riuseñor
por Max Ernst

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2.5 LA BAUHAUS

(1919-1933)

Las consecuencias que la industrialización tanto en Inglaterra como posteriormente en Alemania tuvieron en la forma de vida y la producción de los artesanos y de la clase obrera, son sin duda un antecedente clave del siglo XIX para la creación de la Bauhaus

El escritor John Ruskin fue uno de los primeros en observar críticamente la situación, que él pretendía mejorar mediante reformas sociales y renunciando al trabajo con máquina. Su ideal era el trabajo al modo medieval, tal como había descrito en su libro *The Stones of Venice* (1851-1853).

William Morris, fue su más importante seguidor, admirador y amigo, cuya misión era traducir dichas ideas en realidades. Morris entonces fundó talleres de trabajo tan influyentes que se podía hablar de un estilo propio llamado *Arts and Crafts Stil* inspirado en modelos góticos y orientales.

Ya en Inglaterra se había comenzado para ese tiempo una reforma en la educación artesanal y académica. Lograr una cultura del pueblo y para el pueblo se convirtió en el desafío de casi todos los movimientos culturales innovadores y también por supuesto para la fundación de la Bauhaus.

Los fundamentos para un impulso de la industria de las artes se hallaban en la reforma de las escuelas y de la política educativa. En Viena se estableció el Museo Austriaco de Artes y Oficios y también en Berlín se fundó el Museo de arte Industrial en 1871, cuya promotora fue la emperatriz Au-

gusta, esposa de Guillermo I. Ella quiso poner fin a la crisis de las artes industriales alemanas para lo cual a los museos se incorporó la creación de escuelas. La reforma real vino desde Inglaterra por medio de Bélgica con el *Jugendstil* (Modernismo), que dominó Europa durante diez o quince años.

Para 1896, Hermann Muthesius fue enviado por Prusia durante seis años a Inglaterra en calidad de "espía del gusto" para estudiar las causas del éxito inglés. A su regreso y siguiendo la propuesta se ampliaron con talleres las escuelas de Artes y Oficios prusianas y los artistas modernos fueron llamados como profesores, varios de los cuales reformaron deferentes escuelas, entre ellos se ubica a Henry van de Velde que tuvo a su cargo en Weimar una de las más eficaces Escuelas de Arte.

En Alemania se fundaron talleres privados que producían enseres de casa, muebles, textiles y utensilios de metal.

En los años noventa Alemania adelantó a Inglaterra como nación industrializada, asegurándose este puesto hasta el estallido de la Guerra Mundial de 1914.

Alemania buscaba un lenguaje estilístico en el mercado adecuado a su prestigio mundial, lo cual llevó a fundar la *Werkbund* (liga de Talleres) alemana, que se convertía en la más importante fusión entre arte y economía

anterior a la Primera guerra Mundial. Su meta principal fue "Calidad en el trabajo" y tenía en general el propósito de asegurar la supremacía alemana como potencia comercial. En 1912, y tras haber alcanzado renombre con la edificación de una fábrica de zapatos Walter Gropius fue nombrado miembro.

En los años que precedieron la Primera Guerra Mundial fueron tiempos de florecimiento científico, se organizaron movimientos contraculturales y reformadores que afectaron a todas las capas sociales y generaciones y tanto la Werkbund como los artistas del Jugendstil querían reconciliar el arte y la máquina. Además otro punto fue la importancia que se les daba a los jóvenes y sus ideas.

Por otro lado también se formaron numerosos movimientos culturales conservadores y posiciones anti-judías, nacionalistas y germano-cristianas evolucionaron.

La guerra fue recibida por Alemania con un entusiasmo casi unánime, varios artistas de vanguardia como Franz Marc y Max Beckman se alistaron como voluntarios. El espíritu general era el de un deseo de acreditar a Alemania como potencia mundial. La liga de talleres hablaba de una "Victoria del diseño alemán"

Desde 1915, Gropius mantenía correspondencia con la Escuela de Artes y Oficios de Weimar, fundada y dirigida por Henry van de Velde, dicha escuela fue clausurada en ese año, sin embargo, en ese mismo lugar existía otra escuela cuyo director, Fritz Mackensen, quería añadir una clase de

arquitectura para la que había pensado en Gropius. Al mismo tiempo, debía tomarse en cuenta la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Turingia con sus intereses en el arte industrial.

Gropius exigía una estrecha colaboración entre el comerciante, el técnico y el artista, el estilo de la Werkbund, pero a la vez citaba ya el ideal de los talleres de construcción medievales, donde se trabajaba por la unidad de una idea en común.

"En la discusión que tuvo lugar en la sesión anual del Werkbund de 1914, el problema se precisó polarizándose en la antítesis entre "estandarización" (en el sentido del producto industrial) e "individualidad" (como carácter propio del producto artesano"*1

Gropius fue considerado para ser el director de la escuela en Weimar pero antes de aceptar presentó una estimación de gastos y explicó sus intenciones: "Puesto que la escuela de Artes y Oficios" ha sido suspendida, es decir, que puede ser configurada de nuevo desde el principio, y puesto que hay cuatro puestos libres en la Escuela Superior de Arte, las circunstancias de estos momentos son inmejorables. Dudo que hoy por hoy se dé en toda Alemania otra ocasión semejante: la oportunidad de transformar, sin ataques radicales, una Escuela de Arte conforme a las nuevas ideas vigentes"*2

El gobierno finalmente permitió a instancia de Gropius la administración de ambas escuelas bajo el nombre

1. Wingler, Hans María. La Bauhaus Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933. Barcelona, ed. G.Gili,, 1975. p.10
2. Droste Magdalena. Bauhaus, 1919-1933. Alemania. Ed. Benedikt Taschen, 1991. p. 17

de "Bauhaus Estatal de Weimar" y fue así que con nombre y programa nuevos se inauguró mediante un ceremonioso acto, la más custodiada y moderna escuela de arte de su tiempo y en la cual artistas y artesanos debían levantar juntos la "construcción del futuro".

En todo su planteamiento la Bauhaus fue completamente antiacadémica. Era un centro de enseñanza con sus implicaciones teóricas y con tendencia marcada a los aspectos de la práctica y la manualidad de la actividad artística.

Los arquitectos Otto Bartning y Bruno Taut, escribieron un "programa arquitectónico". Taut fue el primero en promocionar en su programa las casas populares y la cooperación de todas las artes en la construcción, además de exigir construcciones experimentales y exposiciones para el pueblo, decía que "No hay frontera alguna entre el arte industrial y la escultura o pintura, todo es uno: construcción" *3

Bartning publicó un plan para la arquitectura y las artes plásticas en base a la artesanía, y hablaba de la jerarquía aprendiz-oficial-maestro que Gropius y así tradujo las ideas reformadoras del primer programa de la Bauhaus, del periodo revolucionario y posrevolucionario, en el programa educativo de la Escuela. Reconcilió los oficios hasta entonces independientes y los unió en el trabajo en común.

Como institución, la Bauhaus era una Escuela Superior de Bellas Artes, creada por la "unificación" de una academia y una escuela de artes aplicadas que en realidad ya

no existía. En principio hubo una fuerte formación artesana que poco a poco fue inclinándose a una producción industrial en serie, lo cual tenía como fin crear una base económica en beneficio de la institución.

Las relaciones entre profesores y alumnos se caracterizaban por un intercambio mutuo: la conciencia de una responsabilidad social en común

En 1919 surge un manifiesto realizado por Gropius y en el cual exige la unidad de todas las artes figurativas bajo la primicia de la arquitectura y establece la necesidad de que el artista vuelva a familiarizarse con las actividades artesanales. Posteriormente se añadió la tesis: "Arte y técnica: una nueva unidad"

LA BAUHAUS DE WEIMAR

La meta final de toda actividad artística era la construcción, cuestión que se contenía expresamente en el manifiesto de la Bauhaus junto con los objetivos, el programa educativo y las condiciones de admisión. Hubo entonces 150 alumnos, de los cuales casi la mitad fueron mujeres.

La Bauhaus fue la primer Escuela reformada después de la guerra que retomó la actividad educativa en la nueva república.

Los alumnos eran instruidos en artesanía, dibujo y ciencia; se les llamaba aprendices y podían ascender a

oficiales y jóvenes maestros. No había catedráticos sino maestros: un maestro de la forma y uno de artesanía que trabajaban en conjunto para la formación de los alumnos.

En el primer año, tres artistas fueron llamados a la Bauhaus: el pintor y docente Johannes Itten, el pintor Lyonel Feininger y el escultor Gerhard Marcks. Posteriormente en 1920 entró también Georg Muche, quien había logrado éxito en la galería berlinesa "Der Sturm". Para 1921, Paul Klee, Oskar Schlemmer y Lothar Schreyer quien se encargaría del taller de teatro, que aunque en principio no estaba previsto en el plan de estudios, era considerado parte ineludible de la Bauhaus como un todo, especialmente como contrapeso ideal a la "construcción". "Construcción y teatro", "trabajo y juego" debían enriquecerse mutuamente. Y por último en 1922 fue llamado a colaborar para la Bauhaus Wassily Kandinsky, máximo representante de la pintura abstracta.

De todos estos artistas el más influyente e importante fue Johannes Itten, cuyo principio pedagógico puede describirse con parejas de opuestos: "Intuición y método", o también "capacidad de vivencia subjetiva y capacidad de reconocimiento objetivo". Frecuentemente iniciaba sus clases con ejercicios de movimiento y respiración para que los alumnos se relajaran y el maestro pudiera conseguir "dirección y orden en el flujo". Las horas de clase se centraban en tres puntos: los bocetos de la naturaleza y la materia; el análisis de los viejos maestros y la clase de desnudo.

En las clases de forma se empezaba con las figuras elementales y se les atribuía un carácter determinado: círculo-fluido y central; cuadrado-sereno; triángulo-diagonal.

Eran fundamentales los estudios de materia y naturaleza, aprendizaje de forma contraste y ritmo.

A diferencia de las academias, escuelas de artes y de oficios conservadoras, donde se adquirían las habilidades copiando, Itten enseñaba leyes del color y la forma de la composición y la configuración. El aprendizaje desarrollado por Itten buscaba entonces llegar al interior de la persona: el alumno debía encontrar su propio ritmo y desarrollar una personalidad armónica.

Georg Muche fue admirador y gran amigo de Itten, ambos partidarios de la enseñanza Mazdaznan: Una alimentación vegetariana, ayuno regular, ejercicios respiratorios y educación sexual así como reglamentaciones sanitarias, eran parte de la práctica de la escuela.

Dentro de los talleres de Weimar se encontraban el de encuadernación, el textil, los de carpintería, pintura en vidrio y alfarería. El consumo del material resultó ser muy elevado y los resultados insuficientes por tanto a partir de 1920, sólo aquellos que acreditaran el semestre obligatorio de preparación impartido por Itten podrían ingresar a algún taller.

Itten impartía sus clases bajo la divisa: "El juego será fiesta - la fiesta será trabajo - el trabajo será juego". Lo cual era notablemente considerado por Gropius cuando anunció en

su manifiesto: "Teatro, conferencias, poesía, música, fiestas de disfraces. Organización de un ceremonial festivo con estas sensaciones. Todos estos eventos tenían lugar en ocasiones, rompiendo así con la cotidianidad de la Bauhaus.

Con la libertad ilimitada de estudios para la mujer, surgida después de la guerra, cada vez más de ellas trataban de entrar a la Bauhaus y a pesar de lograrlo, eran fuertemente atacadas por varios de los integrantes de la institución y sometidas a críticas e incluso burlas. A las mujeres se les limitó por un buen tiempo tan sólo al taller textil, aunque posterior a un curso preparatorio con el telar era que podían aspirar a realizar encuadernación y alfarería, lo que jamás pudieron lograr por una prohibición absoluta fue entrar en el ámbito de la arquitectura.

Gropius se había esforzado mucho para lograr una sección de arquitectura en Weimar, pero no fue posible sino hasta 1920 y bajo la dirección de Adolf Meyer, el más antiguo de sus colaboradores.

En 1923, con motivo de la primera gran exposición de la Bauhaus, fueron exhibidas maquetas de colonias y casas modelo desarrolladas en el estudio privado de Gropius. Se volvía a las formas de construcción fundamentales como el triángulo y el cuadrado. Debía haber también un intercambio continuo entre individuo y cosmos; debían conjuntarse la intuición y la matemática.

El contratista Adolf Sommerfeld, encargó a Gropius una casa de madera de teca, para aprovechar los restos de un

barco de guerra naufragado; así se construyó *La Casa Sommerfeld*, (Berlín 1920-21) que fue el primer gran proyecto en común de la Bauhaus y el más hermoso ejemplo del intento de crear una "obra de arte unitaria"

Después de la realización del encargo de la casa, Itten y Gropius comenzaron con una serie de diferencias en cuanto a los principios de la Bauhaus, ya que mientras Itten buscaba la realización de un trabajo individual en contraposición del mundo económico exterior o en contacto con la industria, Gropius en cambio se inclinaba en favor de los contratos para así poder con éstos seguir manteniendo la institución.

Finalmente Itten decidió retirarse a finales de 1923 y entró a un centro de la secta Mazdaznan. Sus sucesores, tanto Josef Albers como Laszlo Moholy-Nagy, se ajustaron siempre al concepto de Itten pero se alejaron de los elementos relacionados con la formación individual de la personalidad.

Ahora la educación no tenía como centro al individuo sino el logro de nuevos productos industriales; con ello perdieron relevancia el trabajo manual y la artesanía.

La Bauhaus era una escuela estatal y por lo tanto, dependiente del gobierno tanto en sus finanzas como políticamente. Para 1925 debido a su estado entre dos frentes apolíticos fue disuelta, después de una serie de ataques por parte del grupo de derecha que siempre estuvo en su contra, aun antes de su inicio. La escuela rechazó siempre el vínculo con la política pero sin embargo no impidió que se luchara contra ella por esos medios.

Los temas de la Bauhaus en sus primeros años son los del manifiesto de comunidad, artesanía, construcción. El uso de colores y formas elementales y existe un estrecho vínculo y base común entre artista y artesano. En el rito se encuentra el individuo a sí mismo y su espacio y se une a la totalidad cósmica. Es entonces una etapa de "expresionismo".

En otra etapa posterior de la Bauhaus a pasar de que los principios configurados seguían siendo importantes, el centro real era ahora conceptos como tipo y fundición y la unión de técnica e industria.

Para la superación de esa etapa expresionista: "Arte y artesanía- una nueva unidad" y pasar a otra: "arte y técnica - una nueva unidad", fue necesario un impulso que llegó desde fuera con el artista holandés Theo van Doesburg, uno de los fundadores, junto con Piet Mondrian en 1917 de *Der Stijl*. "Las grandes energías polares de la vida, "naturaleza e inteligencia, o los principios masculino y femenino, lo negativo y lo positivo, lo estático y lo dinámico, lo horizontal y lo vertical, tenían que equilibrarse en el arte. El ángulo recto y los tres colores básicos, complementados con negro, blanco y gris, constituían los elementos expresivos fundamentales."⁴

Fue posible romper el predominio del individuo para encontrar soluciones colectivas. Doesburg se interesaba exclusivamente por el constructivismo y por su parte Gropius en ese mismo tiempo (1922) se dedicaba al proyecto de una

sociedad limitada que debía comercializar los productos de la Bauhaus, misma que colaboraría a la independencia económica de la institución. La Bauhaus tenía que orientarse hacia ganancias, explotación y reproducción.

Moholy, quien sustituyó a Itten sí estaba de acuerdo con la nueva ideología e introdujo maquinaria para la impresión, además promovía el abandono de los talleres para una dedicación profunda al conocimiento de las máquinas.

Posteriormente el aprendizaje práctico se vio cargado de gran importancia y fue entonces que Josef Albers tomó el lugar de Moholy cuando éste abandonó la escuela en 1928

Las clases de Paul Klee trataron de un aprendizaje pictórico de la forma y además de un aprendizaje del color. Se basaba principalmente en las formas y en los colores básicos; recomendaba una síntesis del estudio de la naturaleza y la intensiva observación de la materia, en resumen "síntesis y análisis eran dos partes esenciales de sus clases.

Para Kandinsky, también la base fue la síntesis y el análisis, pero hablaba de la síntesis como una obra que comprendía varias artes, cosa que quiso demostrar en sus decorados teatrales. Impartía el curso de color, en el cual partía de los colores rojo-amarillo-azul y de las formas círculo-triángulo-cuadrado, hablaba de una relación de correspondencia entre color y forma: triángulo-amarillo, círculo-azul, cuadrado-rojo); Siempre se interesó por el efecto del color. Otro punto importante en su clase era el dibujo analítico, donde los alumnos después de un análisis sacaban

las líneas principales de un modelo a copiar hasta obtener una estructura de cuadro abstracto coherente. Así en el libro de la Bauhaus *Punto y línea sobre la superficie* publicó su primer "análisis de los elementos pictóricos".

Uno de los talleres que surgió a pesar de ciertas dificultades fue el de cerámica, donde los alumnos aprendían los fundamentos artesanos del girar, esmaltar y cocer, así como también los "cocidos comerciales" que representaban ganancias. Gropius promovió por tal motivo una producción en serie de cerámica como tarea importantísima de la escuela, sin embargo la escasez de material, de espacio y de hornos adecuados llevó a la disolución de este taller. Estos problemas también se veían reflejados en el taller textil, el cual era principalmente relegado a las mujeres, pero de igual modo la falta de materiales o incluso de fuerza de trabajo dificultaba la producción. Un punto importante fue el logro de formas y patrones innovadores debido a la experimentación de las aprendices quienes desconocían los modos tradicionales y básicos de dicha labor.

En lo referente al taller de metal, se elaboraban muchos recipientes (jarras, candelabros, teteras, cajas y botes) partiendo del círculo o la esfera, e inclusive según las reglas de la construcción Áurea. Pero cuando Moholy-Nagy relevó a Itten, el estilo y las tareas cambiaron por completo, se experimentó por ejemplo con cristal y plexiglas. Y a partir de 1923 se comenzó la fabricación de lámparas (con columna y pie ya fuera de metal o bien de cristal.)

Dado que la producción conjunta de la Bauhaus hasta 1927-28 se orientaba en las formas y colores básicos, surgió algo así como un estilo Bauhaus.

En 1924 la Bauhaus tomó parte por primera vez exitosamente en la feria de Leipzig, la más relevante en artesanía de los años veinte, gracias a los productos de los talleres.

Los talleres de escultura y talla estaban organizados según la costumbre académica, la mayoría de sus trabajos estaban al servicio del resto de la Bauhaus; de ellos surgió una buena cantidad de esculturas y muchos objetos para el escenario teatral: máscaras, marionetas, etc.

En el taller de muebles, se producía para la industria; el aspecto completamente nuevo y vistoso de los muebles fue resultado de un análisis funcional, donde como en toda la Bauhaus, el arte debía ceder a favor de la artesanía y la técnica, es decir que no se hablaba de un justificante artístico.

En lo que se refiere al taller de pintura en vidrio y pintura mural se puede hablar de una unión de ambos cuyo trabajo se enfocaba a tres aspectos: encargos para otros talleres, trabajos sencillos de pintado o planificación de color para edificios y configuración libre de paredes, especialmente con motivo de la exposición de 1923. así como en la sección de teatro no se montaban piezas tradicionales y en el textil no se hacían tapices historiados, tampoco en el taller de pintura se hacían representaciones figurativas.

Otro taller fue el de encuadernación, el cual no era lo

suficientemente rentable y su tipificación era trivial; un taller que no tenía menor posibilidad de modernización.

En la imprenta gráfica de Weimar en un principio fueron impartidas las técnicas de impresión xilográfica y calcográfica, pero posteriormente se trató de impartir toda técnica de impresión, con ello, se tomó a la imprenta como un taller productivo que realizaba encargos de cualquier tipo de impresión artística, incluso en tiradas.

Se realizaron algunos cartapacios, y de entre los de los años veinte destacan los de la Bauhaus.

Para 1923 se consumó la fundación de una editorial, que fortalecería la independencia económica de la Bauhaus y al mismo tiempo difundiría su mensaje. Se organizó como sociedad limitada y firmaba Editorial Bauhaus Munich-Berlín, pero desgraciadamente no pudo sostenerse mucho tiempo.

EL TEATRO EN WEIMAR

La instalación de una clase de teatro fue una de las muchas innovaciones que distinguieron a la Bauhaus, a pesar de que en el primer plan de estudios no estaba contemplada, se llamó al pintor y maestro de escenario Lothar Schreyer, quien se hizo cargo desde 1921. Según él, la obra teatral era un espejo cósmico de la unidad de la vida, su meta era una comunidad de la vida natural y sobrenatural y además consideraba que el espacio teatral era una correspondencia del espacio cósmico.

Los medios artístico-teatrales están compuestos por las formas básicas (cuerpos y superficies matemáticas), los colores básicos (negro, azul, verde, rojo, amarillo, blanco), los movimientos básicos y los tonos básicos.

Schreyer había ensayado la obra *luna* pero resultó un fracaso y debido a las críticas de los estudiantes decidió abandonar la Bauhaus. Su puesto fue tomado por Oskar Schlemmer en 1923, año en el que con su "*Ballet Triádico*" obtuvo los aplausos más entusiastas; Se trataba de una combinación de danza, vestuario, pantomima y música; los bailarines estaban vestidos como figurines. Era una danza en tres partes, con tres danzas distintas cuyo sentido subía de tono de la broma a la seriedad. En general se trataba de un "constructivismo coreográfico", donde lo importante eran las invenciones figurativas.

Mientras la meta artística de Schlemmer era la metafísica- coordinar elementos de la forma con la persona y el espacio- los estudiantes del llamado "Grupo B" acentuaron la mecanización y automatización, y así crearon el "*Ballet mecánico*"

Por iniciativa de Schlemmer se realizaron representaciones con marionetas, donde se tipificaban formas humanas.

Kandinsky por su parte publicó en 1912 el *Sonido amarillo*, una composición para el teatro (primer contribución al teatro abstracto), y en 1923 publicó un artículo sobre la *síntesis teatral abstracta*, donde hablaba de su concepto base: la

síntesis, que logró al fin realizar en su escenografía de *Cuadros de una exposición* de Mussorgski.

Moholy desterró del escenario al ser humano en su "Excentricismo mecánico", obra que sólo se imprimió como partitura.

En 1922 el gobierno le otorgó a la Bauhaus un crédito a condición de ver expuestos en una exposición todos los logros de la escuela. Así, para 1923 se llevó a cabo dicho evento, en donde se mostraría por primera vez lo logrado en los talleres. Georg Muche aportó el diseño de una casa la *casa de Horn* hecha en su totalidad por la Bauhaus y el primer ejemplo de la nueva forma de vivir. A pesar de muchas críticas, hubo crítico de renombre que calificaron la casa de "importante y significativa. Hubo conferencias, música, representaciones cinematográficas, el "Ballet triádico", cuadros, esculturas y pinturas murales. Gropius quería mostrar la línea de una arquitectura dinámica y funcional, y es entonces que se encuentran los primeros tipos de casa tipificadas.

El primer proyecto encomendado a Gropius como director de la Bauhaus en 1921 en Turingia, fue la reforma del teatro estatal de Jena, con el cual quedó atrás el estilo expresionista de la casa de bloque como en la *casa Sommerfeld*, y orientándose ahora a una arquitectura De Stijl y de Le Corbusier.

Gropius fundó una comisión para la colonia Bauhaus, en la que se integraron tanto profesores como

alumnos, y cuyo encargado fue Fréd Forbát. Gropius definió este sistema como "caja de construcciones en grande", con el que se podía construir distintas máquinas para vivir atendiendo a las necesidades de los inquilinos.

Los partidos conservadores de derechas que desde tiempo atrás promovían el cierre de la Bauhaus por ver en ella tendencias comunistas y bolcheviques, aunque de manera lenta finalmente lo lograron.

Con tantos problemas económicos y con la política de aquel tiempo Gropius propuso la fundación de una Sociedad Limitada que llevara la totalidad del trabajo productivo, así, el gobierno sólo pagaría la formación teórica y los sueldos de los profesores, además el estado podría presentar su derecho sobre el inventario de los talleres, pero esta propuesta solo obtuvo largas y el gobierno se aferró a su cierre.

En resumen la Bauhaus de Weimar basaba sus talleres en los conceptos de tipo, norma y función para la búsqueda estética; Los colores elementales continuaron siendo importantes en la labor creadora.

El balance económico de esos tiempos, sin embargo, era poco satisfactorio y los intentos de independizar a la Bauhaus del estado mediante ganancias propias fracasó.

LA BAUHAUS DE DESSAU

Los maestros de Weimar habían revocado sus contratos con el Estado, sin tener otra alternativa, lo que bien podía haber sido el final de la Bauhaus. En los meses siguientes la escuela contaba con muy buena fama y muchas ciudades querían ser su cede. Dessau fue la que tuvo más fuerza y la comunidad de maestros se trasladó a esa ciudad que estaba necesitada de espacios habitables y como Gropius propagaba la idea de la tecnificación y racionalización en la construcción de viviendas, era perfecta la situación. Durante los tres años de dirección de Gropius, la escuela alcanzó un desarrollo muy amplio. El nuevo edificio escolar (considerado como un sensacional hito del diseño) y las casa para los profesores se convirtieron en el compendio de la arquitectura moderna alemana.

La colonia Tören fue otra muestra de la arquitectura de ese tiempo, y fue además el trabajo manual y mecánico se coordinaron al minuto.

Tras el traslado de la Bauhaus a Dessau (1925) y de Gropius a su nueva casa (1927) se llevó a cabo una reforma al plan de estudios. El número de talleres quedó en seis: carpintería, metal, pintura mural, textil, grabado e impresión y escultura. El teatro no se mencionó pero después se implantó también.

Gropius no perdía de vista la meta de transformar la

Bauhaus en un negocio económicamente productivo. La división del trabajo del taller en una sección formativa y una productiva regía ahora en todos los planes de estudio.

Uno de los primeros trabajos fue un "catálogo de modelos" donde se describía, acompañados de fotografías los productos a la venta más importantes de la Bauhaus.

Gropius consiguió subtitular a la Bauhaus "escuela Superior de Diseño", con lo cual se equiparaba a las tradicionales academias, escuelas técnicas superiores y escuelas de artes y oficios. A los alumnos se les denominaba simplemente "estudiantes" y los maestros se convirtieron en profesores.

Por fin se instauró la sección de arquitectura que fue dirigida por Hannes Meyer en 1927. la arquitectura subordina la construcción y el equipamiento de interiores (talleres de carpintería, metal, textil y pintura mural) Un segundo grupo autónomo fue el de la publicidad. Con ello se alude al antiguo taller de grabado, en el que se incluye la escultura y la fotografía. Y el teatro tenía un espacio muy especial en este plan de estudios. Otra novedad era el "Seminario de formación pictórica y escultórica libre" que enmarcaba las clases de "pintura Libre" de Klee y Kandinsky.

El interés en la arquitectura fue quizás la causa de que muchas mujeres no estudiaran ya en la Bauhaus.

Desde Weimar, Gropius había planteado con Moholy-Nagy, una serie de escritos "los libros Bauhaus", que

debían ser 50 tomos que contuvieran las cuestiones artísticas, científicas y técnicas de diversas especialidades. En total salieron 14 hasta 1930 y ciertamente proporcionaron una visión de la arquitectura, el teatro, la fotografía y el trabajo de los talleres de la Bauhaus.

A raíz de la apertura del edificio de la escuela, salió al mercado la revista cuatrimestral *bauhaus*, donde se daba información sobre la Bauhaus, sus nuevos productos y sus contratos.

En todo trabajo, gracias a las ideas de Albers, quien tomó a su cargo el curso preparatorio e influido por las ideas de Itten, la economía del material llegó a ser un punto vital en el trabajo.

Klee se dedicó a la enseñanza pictórica, a la clase de forma de las tejedoras y al curso de pintura libre. En un principio tenía la idea de unificar en un sistema cerrado sus experiencias y los resultados de su trabajo. Por su parte, Kandinsky trataba el aprendizaje del color y también el curso de pintura libre. Las tareas de su clase se pueden dividir en: sistemas de color y secuencias; correspondencias entre color y forma; interrelaciones de los colores; color y espacio.

Se eliminaron los talleres económicamente inefectivos (vidrio, pintura y madera) y se creó el lucrativo taller de reproducción gráfica, un taller de impresión en el que era posible el trabajo creativo. También se creó el taller de escultura, se reorientó el taller de impresión y el textil fue mejorado en cuanto a equipo técnico. Se desarrollaba en

general, una serie de nuevos cursos educativos y se preparaban nuevas profesiones, cuyo alcance se situaba en torno a la línea de contacto entre diseño y técnica en el más amplio sentido.

En Dessau del taller de grabado artístico se transformó en una imprenta, que se denominó "taller de impresión y publicidad", y cuyos estudiantes componían por sí mismos sus diseños y los imprimían bajo la dirección de alguien. Diseño e impresión dependían de una sola persona, lo que permitió estructurar los requisitos para una nueva carrera: El diseño gráfico. Los colores de impresión eran el rojo e el negro; una tipografía informal (grotesca, más tarde también futura), trabajo con fotos y material tipográfico como puntos, bandas y tramas. La distribución en la superficie ya no se orienta hacia la simetría, sino en la significación de las palabras y puede ser oblicua o vertical.

En el taller textil se adquirieron diversos sistemas de telares, adecuados tanto para el aprendizaje como para la producción industrial. Además se elaboró un programa educativo de tres años y se instituyó la nueva profesión de diseñadora de tejidos.

En el taller de carpintería hubo dos logros: por un lado el amueblar el nuevo edificio de la Bauhaus y las casa de los maestros y, por otro, continuar el desarrollo de los muebles de tubos de acero. En el taller de metal se mejoró el equipamiento técnico y se siguió trabajando con lámparas. La pintura mural se daba el aprendizaje del color, y aprendían a

distinguir sistemáticamente materiales cromáticos así como los comportamientos del color y el fondo.

EL TEATRO EN DESSAU

En el principio de la Bauhaus de Dessau se echa de menos el teatro, pero cuando se halló un modo de financiarlo para 1927, reapareció como parte esencial de la formación de la Bauhaus.

La aspiración de Schlemmer de aquella época, fue "investigar los elementos fundamentales de la creación y configuración teatrales: espacio, forma, color, tono, movimiento y luz. En pocos años se desarrolló la serie de las hoy clásicas danzas Bauhaus, que eran en parte una "sistematización de principios": danza de la forma, del gesto, del espacio, de los bastones, del escenario, de los aros y también el juego de la construcción y paseo de las cajas.

El mayor éxito se cosechó durante la gira en 1929. Las personas que aparecen en las danzas son unificadas mediante mallas y máscaras, como prototipo de determinado comportamiento, en oposición a los elementos teatrales formales. La trama se desarrolla a partir de los elementos estéticos. Así se logró una síntesis de persona y marioneta, de figura natural y figura artística; y se podía ir desde la gracia hasta la violencia y de la grotesca picardía a la hierática plasticidad.

En 1926, Georg Muche afirmaba que el punto de partida del proceso formal debía ser, no las formas y los

colores básicos, sino el modo de trabajar de la máquina. Rechazaba el trabajo de artista. Comenzaron a surgir desacuerdos en cuanto a los salarios de los maestros jóvenes (menores a los de los viejos maestros). Se reclamaba también el establecimiento de una clase de arquitectura, pues sólo con una formación arquitectónica se veía la carrera finalizada y, al mismo tiempo, la posibilidad de traducir las ideas de la Bauhaus en realidades. Las causas económicas influyeron enormemente en este tiempo difícil para la escuela de entre 1926 y 1927. era tan difícil la situación que los maestros se vieron casi obligados a renunciar al diez por ciento de su salario.

Debido a todos los problemas, en 1928 Gropius decidió dejar la Bauhaus, en aquel momento, la escuela se encontraba con su edificio, en la cúspide de su prestigio y gran fama internacional. Su sucesor heredaría ahora todos los problemas de cuya solución dependía el éxito y la evolución de la Bauhaus.

Gropius llevaba meses buscando un posible director para la sección de arquitectura. Su primera elección fue a favor del holandés Mart Stam, pero este rechazó la oferta y recomendó en su lugar a Hannes Meyer, quien cuando tuvo oportunidad criticó con rigor a la institución, sin embargo aceptó el cargo y se integró a la Bauhaus en 1927. Su campo de acción era la recién instalada sección de arquitectura, desde entonces, sentó las líneas directivas de su actividad posterior: "la tendencia al funcionalismo-colectivismo-

constructivismo”.

Meyer había dispuesto de casi un año para familiarizarse con la escuela cuando aceptó la propuesta de ser el director; Con ello, comenzó una reforma inmediata y consecuente de la estructura interna, hubieron novedades organizativas como la aplicación de la instrucción básica; para los estudiantes que ya trabajaban en los talleres se repartía la educación en dos polos: el artístico y el científico. Además había una fuerte tendencia científica del diseño. En lo referente a la sección de arquitectura fue la más importante de toda la escuela y se dividía en aprendizaje y ejercicio de la construcción. En cuanto a los talleres, reguló su base financiera y reorganizó el trabajo interno, en conjunto, se amplió la producción. Una de las últimas decisiones de ese tiempo por parte de Meyer, fue abrir las puertas de la escuela a alumnos aparentemente poco dotados, con lo que se llegó a una sobrepoblación estudiantil y terminó por reducir la matrícula.

Con Gropius también, Herbert Bayer, Marcel Breuer y Moholy-Nagy abandonaron la escuela.

Sobre las reformas se habla de una “ampliación de la clase”, eliminación de los pintores, una instrucción exclusivamente materialista. Se quería cambiar la infraestructura pedagógica del Instituto y diluirla en una instrucción básica sociológica, una económica y una psicológica.

En cuanto a los talleres, las tres directrices fueron:

máxima rentabilidad, autoadministración a cada célula y pedagogía productiva.

Necesidades populares en vez de lujo era la meta principal. Meyer tenía la idea de crear productos *standard* corriente que, producidos industrialmente fueran asequibles a la población y se integraran a la vida cotidiana.

Meyer propagaba no la investigación del carácter sino la averiguación sistemática de las necesidades colectivas de consumo como punto de partida de la actividad creativa.

En la producción de muebles se nota el factor común de la movilidad: los muebles se pueden pegar y son separables o componibles en varios niveles. En cuanto a la fabricación de lámparas había ya modelos *standard* y se incorporó el uso del aluminio. En pintura mural, la obra más grande fueron los papeles pintados, que se convirtieron en el producto *standard* de la Bauhaus con más éxito. En la sección de publicidad, se había integrado la impresión, propaganda, organización de exposiciones, fotografía y escultura. En el taller textil había que partir del análisis y el “material útil” debía estar en primer plano, con lo que las mujeres intensificaron su experimentación científico-sistemática.

Para Meyer el arte libre debía ser una especie de compensación y fructificar, en combinación con la educación fuertemente científica, el trabajo del taller. Después de un tiempo Klee decidió abandonar la Bauhaus más que por el desacuerdo continuo con Meyer, con el fin de poder dedicarse a su propio arte.

En arquitectura Meyer basaba sus clases en un amplio entendimiento de la construcción. Los trabajos del grupo se dividían en:

1. Tratamiento sistemático de tareas de construcción pequeñas y concretas.
2. Participación en células cooperativas.
3. Tesinas y trabajos libres.

Meyer dio una definición radical: <construir no es ningún proceso estético> y <construir es sólo organización: organización social, técnica, económica y psíquica>

Se llevaron a cabo muchos trabajos colectivos: las viviendas populares; el equipamiento de la escuela Federal ADGB; viviendas modelo para Tören; cocinas modelo para la Sociedad Imperial de Investigación.

EL TEATRO CON MEYER.

El teatro contaba sólo con un pequeño presupuesto para gastos materiales, así que Meyer se esforzó por conservarlo y asegurar su financiación. Schlemmer no abandonaba la idea de crear en el teatro un contrapunto a la arquitectura. En el transcurso de 1928, se había constituido un "Grupo Joven", que no tenía interés por la escenografía de Schlemmer - representación de elementos teatrales elementales. Este grupo realizó sus dos obras tomando en cuenta el trabajo colectivo y la exposición de temas de actualidad, por lo que volvió a hablarse de "representación". La inspiración escenográfica

venía sobre todo del teatro soviético.

La primera obra, "Sketch n. 1", "Tres contra uno", fue en 1928 y se editó como "trabajo colectivo" de texto, dirección y representación. La segunda obra, "Bauhausrevue" se estrenó en 1929.

Schlemmer tenía que arreglárselas con poco presupuesto y adaptarse a las exigencias estudiantiles de teatro político apoyado por Meyer. Todas sus inconformidades y un puesto que obtuvo en Breslau lo convencieron finalmente de abandonar la Bauhaus, que debido a la economía tuvo que clausurar la sección de teatro en 1929.

Las grandes aportaciones Meyer a la Bauhaus son la sistematización y tratamiento científico del proceso creador y su división del programa educativo en teoría y práctica. Con él se estudiaba la utilidad de los objetos y la competencia de sus precios así como el grupo social al que iban dirigidos.

La cooperación, standardización, equilibrio armónico entre individuo y sociedad fueron ideas retomadas por los alumnos comunistas y con ello impusieron a la Bauhaus aceptación solo de alumnos que estuvieran de acuerdo con ellas, por lo que se creó una división del alumnado. Meyer abandonó casi obligado la Bauhaus. En 1928 publicó una exposición dividiendo la Bauhaus en tres fases:

1. la de Weimar, nacida del caos
2. la de Dessau, anclada en el formalismo
3. la de Meyer, que estudia los problemas de la vida y la

sociedad.

Finalmente Meyer se marchó de la Bauhaus hacia Moscú para ayudar a la construcción del socialismo.

Los alumnos se sintieron impotentes ante la destitución de Meyer y la nueva elección de Mies van de Rohe y convocaron a una huelga; exigían una discusión sobre el futuro del trabajo de la Bauhaus y solicitaban que se siguiera en la misma línea que había marcado Meyer, es decir, una enseñanza sistemática del diseño con una base científica, prescindiendo de las anticuadas clases de arte.

Tanto Gropius como Meyer, habían estructurado el trabajo de la escuela en un gran contexto social, pero Mies van de Rohe prescindió de esta estructura y señaló la enseñanza artesana, técnica y artística, como el propósito de la Bauhaus en esta nueva etapa, donde solo él tenía ahora el poder de decisión. Se prohibió toda actividad política, algo que los estudiantes criticaron como restricción de su libertad de coalición como alumnos de una escuela superior. En los estudios, el centro del programa fue la estricta y exclusivamente la arquitectura, con lo que se convirtió en una escuela de arquitectura que contaba con algunos talleres. Se conservó la sección de montaje de Meyer, los talleres de metal, carpintería y pintura mural, el textil y el publicitario, (la publicidad tenía que convencer mediante una representación gráfica de hechos, de datos económicos y científicos y no ser propaganda y persuasión), ambos independientes y la

fotografía con su propio taller (se trató de hacer fotos técnicamente perfectas). Se suprimió el certificado de estudio que antes se daba con Meyer, así como también se suprimió la producción y los talleres debían únicamente realizar modelos para la industria, ya no se admitieron más contratos. Se cerraron los talleres a los estudiantes y las cuotas escolares se elevaron; dichas cuotas eran junto con lo que la industria pagaba por las licencias de productos Bauhaus la supervivencia económica de la escuela.

Algunos representantes estudiantiles pedían la reducción del sueldo de los profesores y más becas, pero Mies van de Rohe dirigía bajo un autoritarismo absoluto la Bauhaus y propugnaba no solo "depurarla" con expulsiones sino que confeccionó incluso un programa de actos y conferencia como "baluarte de la guerra intelectual" en 1931.

Las clases de arquitectura contaban con tres niveles:

1. Conocimientos técnicos fundamentales
2. La construcción
3. Una etapa de trabajo con la única instrucción de Mies.

Las casa eran de tres tipos: vivienda con taller, casa independiente de dos piso y casa unifamiliar de un piso.

Mies van de Rohe hizo escuela en la Bauhaus a pesar de su corto tiempo de director e incluso varios de sus alumnos posteriormente divulgaban y transmitían sus enseñanzas.

Con Mies desapareció el engranaje entre teoría y práctica

(punto central de la educación Bauhaus) y solo se enfocó a la teoría.

La arquitectura era para él, arte, análisis del espacio, de la proporción y del material. Una de las planificaciones más impresionantes de la sección de arquitectura fue la colonia *Junkers* realizada en 1932, y es en donde vive por última vez la idea de la Bauhaus.

Tras la crisis económica mundial de 1929, las elecciones de 1930 significaron la primera irrupción importante de los nacionalsocialistas. Hitler se perfiló como dirigente de Alemania, al mismo tiempo que aumentaron los votos para los comunistas. Las fuerzas de izquierda que se habían organizado en la Bauhaus resistieron hasta 1933.

En 1931 y 32 vinieron éxitos para los nacionalsocialistas quienes se lanzaron tanto a las elecciones municipales en Dessau como a las parlamentarias con la consigna de la lucha contra la Bauhaus "bolchevique".

Mies confiaba en que se reconocería la calidad del trabajo de la Bauhaus y se aceptaría su carácter apolítico, pero fue finalmente disuelta mediante una resolución municipal.

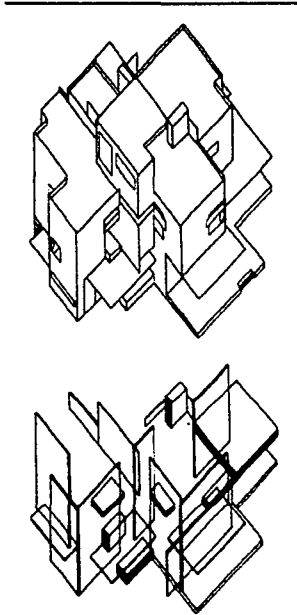
Se pugnaba por caracterizar el modernismo, estilo de la Bauhaus, como el estilo alemán: El nuevo estilo bien podía dejar de ser marxista-comunista para ser alemán y clásico. Había entonces en el seno del nacionalsocialismo la tentativa de hacer del arte y de la arquitectura modernos y del expresionismo como corrientes "alemanas", el arte estatal. Y

fue hasta 1934 cuando lo moderno llegó a contar con el pleno rechazo nazi por ser anti-alemán, anti-arte y anti-bolchevique.

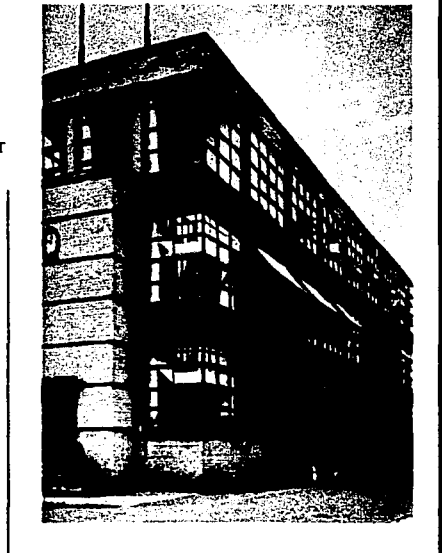
Meses antes del cierre, Mies había pensado en trasladar la Bauhaus como escuela privada a Berlín. Los estudios tendrían ahora una duración de siete semestres y el precio de la matrícula sería más alto. La meta era formar arquitectos de tal forma, que dominaran todo el campo abarcado por la arquitectura, desde la construcción de pequeñas viviendas hasta edificación de ciudades, no sólo el edificio en sí, sino también toda su instalación hasta los textiles.

De acuerdo a una nueva ley, todas las escuelas privadas debían estar subordinadas al Consejo Provincial de Instrucción Pública. La GESTAPO dio bajo determinadas condiciones su consentimiento a la reapertura de la escuela pero había que comprobar que no hubiese judíos entre los profesores, además había que seguir un plan de estudios conforme a los intereses del nacionalsocialismo.

Finalmente debido a la situación financiera y política Mies decidió disolver la Bauhaus, lo que significó un último manifiesto por la libertad de pensamiento.



Fábrica Fagus
Alfred, Alemania, 1911-1913
por Walter Gropius y A. Meyer

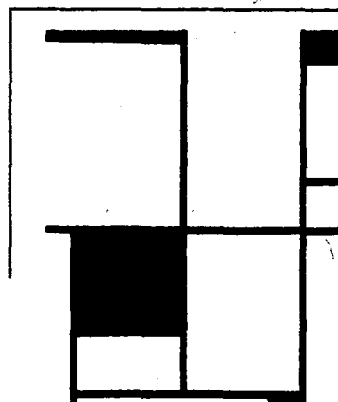


Estudios para una vivienda
1923
Theo van Doesburg y Cor van Eesteren

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Composición IV
1911
por Wassily Kandinsky



Composición I en rojo, amarillo y azul
1921
por Piet Mondrian

1.2.6 NEODADAISMO y POP ART

EL NEODADAISMO

Al hablar de un periodo neodadaista (1955-1970) se puede localizar una serie de características importantes, entre las cuales principalmente el interés por reflejar la influencia de la experiencia urbana sobre la sensibilidad personal; la reivindicación del objeto visual como una nueva significación no consumista y el carácter provocativo e irónico son fundamentales. Todo ello será punto de partida de nuevas formas artísticas que combinan diversos géneros.

En el ámbito artístico, en manos de la generación de posguerra, el *collage* se convirtió en el "arte del *asseblage*", o sea, un medio de crear obras de arte casi enteramente a partir de elementos preexistentes. Se trata de un montaje de cuadros de *collage* y de esculturas con fragmentos u objetos industriales destruidos o a medio destruir y donde la aportación del artista consiste sólo en establecer la relación entre los diversos objetos juntándolos.

El *asseblage* llevó a cabo una transición del expresionismo abstracto a las inquietudes del POP ART, pero además, remató una visión radical de los formatos que podían actuar en las artes visuales; incluso, aportó el punto de

partida del *environment* (arte ambiental) y del *happening*.

El NEODADAISMO fue conformado por un grupo de artistas que frecuentemente querían expresar en sus obras la idea de lo mínimo, lo inestable, lo efímero. En Estados Unidos, los dos artistas más representativos neodadaistas son Robert Raushenberg y Jasper Johns.

Raushenberg nació en Texas en 1925. A comienzos de los años cincuenta pintó una serie de cuadros enteramente blancos cuya única imagen era la sombra del espectador; más tarde pinta otra serie pero ahora enteramente en negro. Posterior a estos experimentos minimalistas Raushenberg inicia la llamada "*combine painting*": un modo de creación en el que la superficie pintada se combina con diversos objetos pegados a esa superficie. Utilizó también imágenes fotográficas serigrafadas sobre el lienzo y en lo referente a la pintura, es considerado un maestro que está aun muy vinculado a los procesos tradicionales. La base de la mayoría de sus creaciones se encuentra en un aislamiento e inmovilización de elementos preseleccionados: aislar una situación objetual, cristalizarla y dar al espectador la posibilidad de participar en el acontecimiento lúdico.

En muchos de los *combine-painting* de Raushenberg, existe una estructura cromática y plástica así como una gran

visualización del espacio. Uno de sus cuadros característicos es el enorme *Balcaza*, pintado en 1962; una especie de ensueño en la que se invita a la participación del observador; de hecho la obra lo rodea o casi lo hace; tiende a ser un cuadro "vivo".

Gran influencia en la aparición y desarrollo del NEODADAISMO ejerce el compositor experimental John Cage (n. 1912) gracias a sus ensayos y conferencias, se trata de un osado explorador de los sonidos y los silencios que va de la utilización de un piano preparado (con gomas, nueces y turcas entre las cuerdas) a una música aleatoria.

Sustentaba que no había diferencia esencial entre ruido y música. Su pensamiento contribuyó a formar la sensibilidad de muchos jóvenes compositores, coreógrafos, pintores y escultores. Cage tiene como una de sus ideas el "desenfocar" la mente del espectador, con el fin de que éste adquiriera conciencia de sí mismo y de su ambiente. Conoce a Raushenberg y resalta la calidad de éste con respecto al uso de los materiales en su obra.

Raushenberg estuvo vinculado a la compañía de ballet de Merce Cunningham; actuando con ella y diseñándole decorados, lo cual constituyó su parte de pintor y constructor de objetos. En 1952 se llevó a cabo una actuación que reunió a Cage, Cunningham y Raushenberg en el Black Mountain Collage, y que fue titulada "*avant la lettre*"

Jasper Johns es más elegante y refinado que Raushenberg, pero también presenta una mayor ironía. Es

conocido por el uso de imágenes aisladas banales cuya importancia es precisamente su falta de importancia, así, el espectador busca un significado concreto mientras que la percepción del artista es únicamente crear una superficie. Johns presenta imágenes de objetos conocidos en esculturas y en pinturas combinadas.

Tanto Raushenberg como Johns se consideran vínculos entre el expresionismo abstracto y el POP ART, aunque también se cree que son tan solo continuadores del *action painting*. Ciertamente siguen estando en acuerdo con los valores pictóricos y plásticos y su obra alcanza un resultado consecuencia de algunas de las normas del arte hasta entonces vigentes.

El NEODADAISMO y el POP ART no son idénticos aunque el NEODADAISMO contenga pop. Pertenecientes al grupo neodadaísta son:

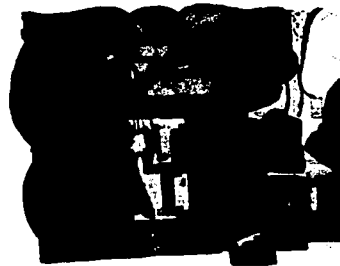
- A. Osorio, con sus trabajos de acumulación (amontonamiento de objetos usados, del mismo o de distinto tipo; o bien, el apiñamiento de diversos objetos en el interior de recipientes transparentes).
- R. Raushenberg con su pintura combinada y acumulación.
- J. Johns que presenta imágenes de objetos conocidos en esculturas y pinturas combinadas.
- J. Dine, con sus pinturas combinadas.
- L. Nevelson, con sus pinturas de acumulación en maderas.



Odalisca
1955-1958
Robert Rauschenberg

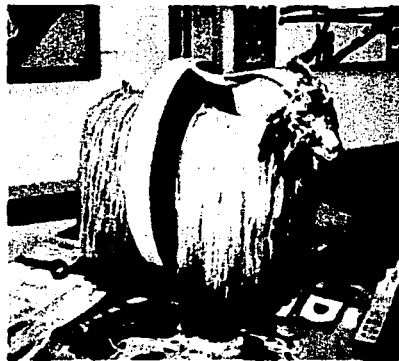


Caja de música
1951
por Robert Rauschenberg



Cuadro trampa
1965
por Daniel Spoerri

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Monograma
1961
por Robert Rauschenberg

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- J. Chamberlain, con esculturas que contienen fragmentos de automóviles.

EL POP ART

En el periodo entre 1945 y 1959, el desarrollo del expresionismo abstracto absorbió la energía artística de los Estados Unidos, sobre la base de la energía artística, el carácter violento y la vitalidad. Pero a finales de los años cincuenta era evidente el desgaste de esta tendencia. Por un lado los artistas jóvenes acusaban al expresionismo abstracto de haber llegado a una etapa de poca sinceridad y academicismo, creyendo que las obras bien podían ser simuladas, es decir, sin seguir un proceso estético sino simplemente la moda; lo cual llevaba a un academicismo peor que aquel que cuando menos requería largos años de estudio. Por otro lado, el público se sentía cansado de la retórica abstracta y deseaba un arte ligado a la evolución y las realidades norteamericanas. Así, a finales de los cincuenta aparece simultánea pero independientemente en Inglaterra y en Estados Unidos el POP ART

Aun cuando el POP ART debe su fuerza a la situación existente a principios de los años sesenta; tanto Duchamp como Léger contribuyeron a crear un estado de opinión que permitió que el POP pudiera desarrollarse pese a la oposición del arte con uno con el otro. Así Léger

representará a la corriente racional, clásica, "limpia" mientras Duchamp (dadaísta y surrealista) representará la corriente turbia, irracional y romántica.

Léger tuvo un interés muy marcado en los símbolos del americanismo y creía que la industria fabricaba objetos de gran valor plástico. Para él, el espíritu de dichos objetos dominaba el siglo. De entre sus concepciones y estudios, notó que aislar el objeto o una parte del objeto y mostrarlo sobre una pantalla en un primer plano cinematográfico de forma ampliada daba como resultado una imagen lírica completamente nueva. Estas ideas y las de Duchamp comenzaron entonces a preparar el clima intelectual para la llegada del POP ART. Otros eventos que precedieron el movimiento fueron sin duda las exposiciones de Raushenberg y Johns en Nueva York. Ambos artistas estuvieron muy ligados a John Cage, quien es a su vez considerado el "inventor" del POP.

El llamado "arte de desecho" que tenía un contacto directo con la realidad industrial de las ciudades, fue expuesto en la *Ruben Gallery*, de Nueva York.

En 1960 y 61 se exponen en otra galería neoyorquina obras de los que serían los futuros artistas de POP ART y finalmente, ya para 1962 se revela y consagra este "nuevo escándalo" artístico gracias a las obras de Wesselman, Oldenbug, Segal y Wahol.

La finalidad del POP ART parecía consistir en describir todo lo que hasta entonces había sido considerado

indigno de atención y mucho más, impropio del arte: la publicidad, las ilustraciones de las revistas, los muebles en serie, los vestidos, las latas de conserva, los *hot dogs*, los *comics* y las *"pin-up"*. Para este arte entre más baratas y vulgares fueran las cosas era mejor. Los factores que crearon el POP ART, no eran universales. Tuvieron mucho que ver con la cultura urbana de Gran Bretaña y Estados Unidos en los años de la posguerra, así que sólo los artistas en estrecho contacto con esas culturas supieron captar el tono y lenguajes específicos del movimiento.

"Si bien en un Cezane el motivo es tradicional y conocido y al espectador le resulta fácil ignorarlo y concentrarse en las cualidades formales de la pintura, en el arte Pop el motivo no es de ningún modo tradicional, es de una clase que nunca jamás ha sido utilizada como base para el arte, y en consecuencia llama poderosamente la atención del espectador"¹

La expresión POP ART fue acuñada a partir de 1955 por Leslie Fiedler para indicar las expresiones de la cultura de masa (del *"mid-cult"*): tebeos, cartón y otros productos de los medios.

El fenómeno POP se valió como el primer Dada de una recuperación de objetos triviales y anestéticos. Rescató por primera vez y decisivamente el objeto de consumo ya fuera con su inserción en el cuadro (*combine-painting*), el acoplamiento o por hacerlo el protagonista de la imagen pictórica o plástica, pero siempre ironizando a la civilización

de consumo.

El público fue colocado ante el valor de algunos objetos creados por la industria y de uso común, cuya importancia estética no había advertido antes. El arte se volvió entonces un espejo de la sociedad de consumo surgida con la revolución tecnológica que hace accesible la llegada de los productos a las masas populares. En sentido formal, la obra asume la apariencia del objeto que representa, con lo que por tanto es netamente figurativa.

El POP ART altera el contexto de una imagen; hace repetición y seriación de elementos; yuxtapone objetos; suprime elementos mediante técnicas como el *collage*, el fotomontaje, la pintura con nuevos materiales y procedimientos, reproducciones tridimensionales de las formas con todo tipo de materiales y con procesos de reproducción mecánica: principalmente la serigrafía.

Los estadounidenses encontraron en el POP ART un auténtico reflejo de la sociedad en que vivían, este movimiento situó a su país en un primer plano en el campo de las artes. Los artistas fueron descubiertos y promocionados por coleccionistas y marchantes. El POP retaba al expresionismo, ya que era figurativo, y el otro casi completamente abstracto; era más nuevo y por último, era mucho más estadounidense.

Los nuevos artistas siguieron los consejos de Cage de prestar atención a la vida que los rodeaba; pintaban las cosas que veían a diario, con lo que parecían adoptar cierto

1. Wilson, Simon. El Arte Pop. España. Ed. Labor. 1975. p.5

materialismo, el vacío espiritual y el ambiente ridículamente sexualizado de la Norteamérica opulenta. El POP ART toma en cuenta que la ley de la sociedad norteamericana es la lucha por la jerarquía, la competencia de intereses, la búsqueda de "status" más elevado y la valoración del prestigio. Este arte caracterizado por rostros ambiguos y sus imágenes *cool* o frías es el reflejo y quizás el comentario irónico de una ignorancia y falta de conciencia del propio ser social.

La elección deliberada de objetos manufacturados para figurar en los cuadros del POP ART exigía mucha disciplina y destreza, pero a diferencia de las generaciones posteriores, los artistas ahora quieren distanciarse de su obra, tratando de darle un aire programado e impersonal aunque no sean impersonales al momento de realizarla. Una de las características de estas obras es que para que las imágenes puedan ser viables es necesario siempre procesarlas de algún modo.

El primer artista POP estadounidense fue Robert Rauschenberg, quien atacó los fundamentos del expresionismo abstracto basándose en las ideas de Cage, para el que incluso las cosas más banales y frías contienen un potencial estético.

Rauschenberg trataba de llenar con objetos variados y más insólitos el foso que separa el arte de la vida. Estaba apoyado en el conceptualismo de Duchamp y toda la corriente Dada. Una de sus técnicas fue el transporte de fotografías de prensa a la tela por medio de frotamiento contra la superficie previamente encerada (*frotage*) además utilizó

después la serigrafía. A partir de 1962 la mayoría de sus obras son lisas y sin relieve; su arte es personal, áspero y abstracto pese a los elementos que emplea.

Los principales artistas considerados enteramente del POP ART son Jim Dine, Claes Oldenburg, Resenquist, Lichtenstein y Warhol.

Tanto Dine como Warhol desarrollaron su arte en la atmósfera de los *happenings* de Cage y de Kaprow e incorporaron a sus obras los desechos de la sociedad de consumo.

Claes Oldenburg, presentó su primera exposición en Nueva York para el año de 1959, se trató de un *environment*, es decir, una modalidad neodadaísta que consiste en la configuración de un espacio que envuelve a los objetos y al espectador de tal modo que éste no está frente a la obra sino en ella, que además a su vez se conforma de elementos visuales, manipulativos y auditivos y que se diferencia del *assemblage* tan solo por sus dimensiones. La concepción de las exposiciones como entornos globales convirtió a Oldenburg en el maestro de los *happenings*.

Además de Oldenburg, los *environment* son también realizados por Kaprow, Dine, Kiesholz y Segal.

Existen dos escuelas de POP ART en los Estados Unidos: la escuela de Nueva York y la escuela de California.

Jim Dine realiza varios *happenings*. Su arte es muy personal, destructor y complejo; sus cuadros son de un intimismo raro, frío y sin sujeto, es decir, un mundo extraño

de objetos en ausencia del hombre.

George Segal crea espacios con objetos de uso cotidiano y figuras de escayola moldeadas sobre el cuerpo humano. Trata de seleccionar e inmovilizar los gestos más expresivos del ser humano así como también su gravedad y dignidad. Sus personajes son de coloración blanca, son evocadores y producen una impresión de mutismo

Lichtenstein se caracteriza por sus composiciones sólidas directamente sacadas de las viñetas de los *comics* que están hechas en colores chillantes, con un magnífico cuidado gráfico y mecánico. Sus obras impulsan a un desciframiento inmediato que el espectador no puede lograr.

James Rosenquist, notó la diferencia de significado que adquirirían los objetos al verse ampliados. No se interesa en el simbolismo de las imágenes sino que yuxtapone fragmentos de objetos que no se relacionan entre sí pero que actúan directamente sobre el espectador.

Tom Wesselman crea "trozos de vida"; mezcla el arabesco y los colores vivos de Matisse al grafismo de Mollán en una composición que remite a Mondrian. Utiliza el *collage* añadiendo teléfonos reales que suenan, aparatos de radio y televisores en marcha, con lo cual, según el programa que se presentara cambiaba la significación de la obra.

Andy Warhol fue la última figura de la escuela de Nueva York; Es simultáneamente pintor y realizador de filmes "*underground*" que han sido censurados en varios países. Recurre frecuentemente a la serigrafía. Los temas para

la realización de sus repeticiones y transformaciones a través de cambios de color van desde la sopa *Campbell* y los estropajos *Brillo*, hasta el rostro de Marilyn Monroe y Jackie Kennedy.

A una "segunda ola" de la Escuela de Nueva York, (1964) pertenecen John Wesley, Marjorie Strider, Rosalyn Diexler, Richard Linder y R.B. Kitaj, un estadounidense que completó su formación en Europa donde se estableció y desarrolló como artista. Su obra exige al espectador tratar de oponer su experiencia a la de él, así, la actitud del espectador ante la obra ha de ser necesariamente intelectual). Entre las técnicas que emplea están sobre todo la fotografía y la serigrafía.

Por lo que se refiere a la escuela de California, se desarrolló en torno a San Francisco y Los Ángeles. Sus temas recurrentes son los gigantescos mercados de frutas, Hollywood, el extraño mundo de Los Ángeles con sus coches de carrocías excéntricas, etc. Sus representantes son Kienholz, Ruscha, Thiebaud y Mel Ramos.

Edward Kienholz es considerado el artista proto-pop por yuxtaponer en sus obras objetos sórdidos degradados por el sol de los que después se desprendía una emoción acusadora de todas las perturbaciones morales que supone la vida contemporánea en las grandes ciudades. Sus obras más importantes son enormes construcciones con personajes de bulto, de tamaño natural así como mobiliario y accesorios reales que crean ambientes de inigualable fuerza obsesiva.

Kiesnholz pretende provocar con sus ambientes reacciones sobre el comportamiento humano en la sociedad de consumo, (la búsqueda de lo andrajoso, lo extraño, lo vulgar, lo vicioso, etc. Por oposición de la pureza personal de gran parte del arte contemporáneo), lo que es llamado "funk-art". Este artista ha transformado con su obra todo el arsenal del folklore urbano norteamericano. Entre sus obras, hay varias voluminosas y agresivas que rodean o casi rodean al espectador.

Mel Ramos pinta héroes y heroínas salidos de los *comics* con toda intención de glorificarlos. En general se trata de crear auténticas figuras publicitarias cuidadosamente pintadas, con un realismo fotográfico sobre un fondo plano o bien, acompañadas de ampliaciones de productos comerciales famosos o marcas publicitarias.

Aunque el nacimiento del POP ART fue simultáneo en las dos naciones, puede decirse que en realidad comenzó en Gran Bretaña donde creció como consecuencia de una serie de debates celebrados en el *Institute of Contemporary Art*, de Londres por un grupo de artistas llamado *Independent Group* conformado por artistas, críticos y arquitectos como Eduardo Paolozzi, Alison y Peter Smithson, Richard Hamilton, Peter Reyner Banhaim y Lawrence Alloway. Quienes se sentían fascinados por la nueva cultura popular urbana y sobre todo por sus manifestaciones en Estados Unidos.

El POP ART fue una consecuencia tardía de la guerra; una reacción contra el solemne romanticismo y el

ambiente que había dominado el arte británico en la década de 1940.

Para 1956, el *Independent Group* organizó una exposición titulada "Esto es mañana" donde apareció el considerado primer cuadro pop del mundo, pintado en 1956 por Richard Hamilton y que se tituló "¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan agradables?". Se trata de un *collage* fotográfico en el que se representa un interior con diversos elementos, después típicos de la iconografía POP como un televisor, un magnetófono, un póster de una viñeta de *comic* ampliada y además un atleta recortado de una revista de culturismo que tiene en la mano una especie de enorme piruli con la palabra "pop" en grandes letras, pero además existe otro personaje, una bailarina de *strip-tease* con los pechos cubiertos de lentejuelas.

Richard Hamilton nació en Londres. Es el único de este grupo que puede ser calificado como pintor POP. Sus obras son de gran calidad, en ellas mezcla las técnicas del pincel (óleo, plástico), el *collage* fotográfico y diversos soportes que van desde la tela clásica a la plancha de aluminio. Creía que el arte moderno debía tener las cualidades de popularidad, enfermedad, prescindibilidad, ingenio, cachondez, atractivo y malabarismo mecánico; además de ser barato de producir joven y muy rentable.

Otros dos pintores británicos calificados como "tradicionales" son Blake y Smith. Peter Blake, quien se autocalifica como "realista" y cuya obra representa una

vuelta a la tradición prerrafaelista en pleno sigloXX, ya que es bastante nostálgico, aunque no medieval. En realidad, es la cultura popular de las décadas de 1930 y 1940 lo que añora y procura por ello estar siempre un poco anticuado.

Richard Smith basa su obra en empaquetados. En él influyó la fotografía a color como las aparecidas en la revista "Vogue"; él mismo describe su colorido como "dulce y tierno" y dice querer dar una sensación general de florecimiento, de maduración, pero su obra termina por alejarse del POP ART para llegar a una semejante a la de algún artista de *color painting*.

Smith se estableció un tiempo en Nueva York, con lo cual obtuvo mucha información que después llevó a Gran Bretaña sobre los artistas norteamericanos. Es por ello que es un artista que tuvo gran influencia en el movimiento a la vez que él se deja influenciar por la indiferencia estadounidense ante las limitaciones del formato y la escala.

1961 fue el año en que se celebró la Exposición de Jóvenes Contemporáneos causando gran sensación con artistas del *Royal College of art* como son Phillips Dossier, Allen Jones, David Hockney y el estadounidense R. B Kitaj, quien al igual que Smith tenía conocimiento de las técnicas estadounidenses y fomentó la nueva obsesión con las imágenes populares.

Los nuevos artistas parecían ofrecer un arte alegre, insolente, concentrado de placer que encajó en el momento histórico, sin embargo, ese éxito fácil y rápido fue uno de los

puntos débiles de POP británico.

Phillips era el más interesado en las imágenes populares pero las usaba de una manera dogmática y aburrida. Su pintura manipula la iconografía contemporánea construyendo verdaderos rompecabezas de objetos o fragmentos de objetos ligados por una extraña lógica interna.

Dossier tuvo influencia de Smith y derivó a partir de imágenes figurativas hacia el POP.

Hockney formó parte del desarrollo general de la cultura británica simbolizado por la fama de los *Beatles*. En sus primeros trabajos existe una encantadora y sería ironía por sus dibujos infantiles; posteriormente su pintura se vuelve más seca y realista.

Allen Jones tiene una obra temprana que irradia disfrute y humor satírico. Se le considera el artista más "pictórico" de Inglaterra, con grandes influencias de Matisse en el color. Es un interesado en la metamorfosis, las transformaciones, las ambigüedades visuales y pinta en colores planos y ácidos fragmentando además las imágenes.

Aunque más alejados también pertenecen al movimiento POP Anthony Donaldson y Patrick Caulfield.

A pesar de que el POP es un movimiento anglosajón y principalmente ligado al "hecho americano", hay un equivalente europeo cuya técnica y temas son análogos; su nombre es *Nouveau Réalisme* o NOVORREALISMO, que hizo su aparición en Francia y cuyo defensor y profeta fue Pierre Restany quien hace el primero de sus manifiestos en abril de

1960. Se trata de un grupo de artistas que según modos diversos pero no opuestos a los estadounidenses, reafirman la importancia de la figuración basada en la fotografía, (lo cual posteriormente desembocó en la "merc-art" o arte mecánica.) y sobre todo utilizan los elementos objetuales semejantes a los del POP norteamericano.

En sus primeras manifestaciones se acercan al DADAÍSMO por su humor acerbo y su violenta iconoclasia y por otro lado, se acercan al SURREALISMO por medio del tratamiento que hacen de los objetos y el erotismo de su trabajo. Otra de sus influencias es el "Nouveau Roman" así como también el cine de Resnais y el de Antonioni. Rasse y Spoerri son sus mejores representantes

Martial Rasse tiene una obra cargada de exuberante erotismo; utiliza la pintura plana y la fotografía y además añade objetos reales en algunas ocasiones. Daniel Spoerri artista, crítico y teórico del POP ART es conocido sobre todo por sus cuadros destinados a ser colgados verticalmente y en los cuales inmovilizaba diversos objetos cuya colocación era puramente obra del azar, es así que presenta los llamados "cuadros trampa", realizados por medio de la fijación de restos de comida u objetos presentes en una situación dada, esto es el "Eat-Art" que se compone con objetos artísticos comestibles hechos a base de masa de pastel y en cuya elaboración interviene la actividad sensorial de vista, olfato y gusto.

Oyvind Fahlström, de origen sueco, es considerado el

punto de unión entre los norteamericanos y los novorrealistas. Lo característico de su obra son las "pinturas variables": superficies donde son clavadas figuras e imágenes que pueden ser manipuladas por el espectador y formar un gran número de combinaciones.

Arman practica la acumulación de objetos siempre del mismo tipo pero hechos al azar y encerrados en plástico transparente. Cesar realiza obras de acumulación de automóviles prensados ("pressage")

Yves Klein, músico de jazz, rosacruz y yudoca, es la principal personalidad de los neodadaístas europeos pertenecientes al NOVORREALISMO, más por sus actos de gran valor simbólico que por sus construcciones. En él se ve un ejemplo de la tendencia a hacer de la personalidad del artista su auténtica y completa obra o creación. Realizó pinturas obtenidas por el arrastre o la huella de una persona embadurnada de pintura. Es considerado profeta del POP ART al igual que Rushenber y Johns.

Mimmo Rotella, es el inventor del *décolle* por haber sido el primero en practicarlo para obtener una atmósfera POP. Esta técnica neodadaísta llamada *décolle* consiste en la transformación destructiva de materiales de consumo: rasgando de carteles, difuminado químico de fotografías, prensado de objetos metálicos, repintado de cuadros y textos, emborronado y quemado de diversos materiales.

Del grupo de novorrealistas también destacan Wolf Vostell y Bernhard Schultze, ambos alemanes; dan a su obra

un sentido crítico social y en ocasiones político que los diferencia profundamente de la atmósfera del POP americano.

Michelangelo Pistoletto es un artista italiano que se distingue por la utilización de figuras fotográficas fijadas en espejos que reflejan el rostro del espectador, con lo cual, se completa la composición.

Valerio Adami es el artista más personal del POP ART, desarrolla una obra narrativa influida por colores planos y pastel cuyos contornos están ceñidos por una línea negra como los *comics*, característica que hace recordar al SURREALISMO pero derivado siempre de la publicidad.

Tomio Miki de origen japonés también está interesado y desarrolla en POP ART.

Con el auge del POP ART, tanto el *environment* como el *happening* adquirieron nueva y grande importancia, una de las razones fue que el POP ART estaba interesado en inducir a los artistas a experimentar con la representación literal de la realidad; además, los artistas se enfocaban en el interés por la cultura popular, sus gustos, diversiones, juegos, los circos, etc.

“Los *happenings* clásicos del POP ART, como “El accidente del automóvil” de Jim Dine o “Dios de tienda” de Claes Oldenburg, tuvieron lugar en ambientes construidos por los artistas mismos. El *happening* requería la aplicación de una “sensibilidad de arte” - o dicho más claramente, una sensibilidad de “*collage-environment*” a una situación en la que participaban sonidos, tiempo, gestos, sensaciones e

incluso colores. Sus raíces seguían estando en el estudio del artista, no en el teatro, y al espectador no se le daba un resumen del argumento o información sobre los personajes, sino que se le bombardeaba con sensaciones que él tenía que ordenar por su cuenta”²

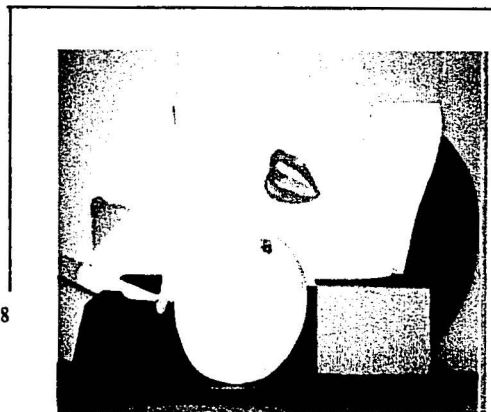


¿Qué es exactamente lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?
por Richard Hamilton

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

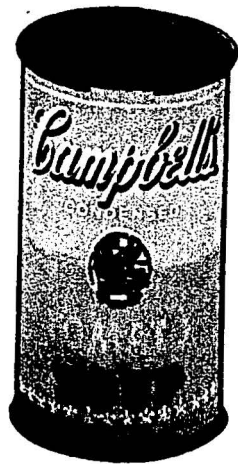


Marilyn Six-pack
1962
por Andy Warhol



Gran desnudo americano número 98
1967
po Tom Wassermann

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Sopa Campbells
1967
por Andy Warhol



Cubierta de un barco
por Roy Lichtenstein

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2.7 TENDENCIAS RECIENTES

A partir de los años cincuenta ha existido una enorme variedad en las artes visuales cuyo único factor de unificación es la galería de arte, el contexto en que aparecen. Es paradójico ver cómo ese sistema denunciado por los artistas de vanguardia como un síntoma de una sociedad corrompida es el mismo que les proporciona el terreno para sus actividades. El arte ha llegado incluso a poner en duda su propia existencia, lo cual, es simplemente un reflejo de la actual civilización occidental que también se cuestiona a sí misma.

El dilema del arte de los setenta radica en el problema al que se enfrentan los artistas abstractos como Malevic (1878-1935) y Kandinsky (1866-1944) cuando advirtieron que si la abstracción se convertía en un medio de expresión independiente, la elaboración final de la imagen traería consigo asociaciones involuntarias con el mundo exterior.

1.2.7.1 ARTE CINÉTICO Y OP ART

Muchos artistas europeos trataron de compensar la falta de tema mediante la introducción de cierto interés adicional. Una solución fue entonces el ARTE CINÉTICO (1955-1970): un conjunto de planteamientos artísticos que

introducen el movimiento; entre ellos el OP ART, derivado del constructivismo y que implica la investigación de los medios ópticos capaces de dar impresión de movimiento.

“Las artes plásticas fueron consideradas siempre “artes espaciales” constituidas por objetos estáticos. Escultores y pintores desafiaban al tiempo por medio de obras eternas, inmóviles, perfectos seres de un universo parmenidiano. Con el cinetismo, esta percepción que dominaba la Estética clásica desde Platón hasta Kant, se encuentra bruscamente invertida. El tiempo y el movimiento no son ya negados sino aceptados, integrados a la obra.”*1

La expresión “arte cinético” se originó en 1920 cuando Gabo, con su Manifiesto realista repudia el error heredado del arte egipcio que obedecía a ritmos estáticos, por lo que sugiere su reemplazo mediante ritmos cinéticos, los cuales son formas esenciales de nuestra percepción del tiempo real.

La primer obra de Gabo – una varilla de acero movida por un motor crea un lazo entre arte y ciencia abriendo el camino a una interpretación original de la realidad.

1. Bertola, Elena de. El arte cinético, el movimiento y la transformación. Ediciones Nueva visión. Buenos Aires, 1973. p.19

EL ARTE CINÉTICO

El arte cinético fue un arte nuevo, precedido por lo futuristas italianos y rusos quienes representaban movimiento; por los rayonistas; por el Dadaísmo de Duchamp con sus rotorrelieves (discos giratorios con efectos luminosos) o de Picabia con sus diseños de máquinas imposibles; por el Vorticismo, Tatlin, Kandinsky, Klee que dan efectos de movimiento gráfico; por artistas como Mondrian y Van Doesburg a nivel de interacción de color; y finalmente por la gran labor de Herbin, Albers y Vasarely quienes evolucionaron cada vez más hacia expresiones cinéticas constructivistas.

Este arte comprende tanto máquinas móviles que se dejan llevar por las fuerzas aleatorias de la naturaleza y las proyecciones luminosas móviles, como obras con movimiento virtual que ejercen cierta precisión de movimiento óptico o táctil sobre el espectador provocando así su participación.

El ARTE CINÉTICO conlleva entonces movimiento real en el espacio, ya sea por parte de la obra o del espectador. El artista construye prototipos en un campo preparado para la producción masiva utilizando todo tipo de recursos y abandonando la superficie plana. Es un arte asociado a la ciencia y a la técnica. Sus obras contienen energía natural, eléctrica y magnetismo. Requieren la participación de la luz y sobre todo, como ya he mencionado antes, invitan al espectador a participar con el movimiento.

Entre sus artistas más representativos se encuentran: A. Calder, J. Tinguely, A. Ferrat, Grupo Zero, P. Bury, Takis y Morellet.

Vasarely, pintor y grafista publicitario, se encaminó a la búsqueda óptica y cinética al principio mediante superposiciones de diferentes grafismos sobre materiales transparentes y posteriormente con estructuras cinéticas en blanco y negro. Pero su introducción del color fue lo que le proporcionó ese juego de tensiones y relaciones internas. "Las formas- colores y los Algoritmos representan una programación plástica, estructuralista y una apertura hacia la cibernética"*2

Bridget Riley obtiene fenómenos energéticos y psicológicos con redes de líneas paralelas.

J. R. Soto primero utiliza el fondo estriado en blanco y negro, después evoluciona al cinetismo tridimensional y finalmente crea "*environnements penetrables*" en los que penetra el espectador para hallar la totalidad de las relaciones en el interior del mundo. Las primeras obras cinéticas tridimensionales pertenecen a los dadaístas (Duchamp y Ray) y a los constructivistas (Gabo y Tatlin). Duchamp en 1913 construyó su "ready- made" (una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete), para 1920 se preocupa por crear ilusiones espaciales. Crea sus Semiesferas rotativas, sus placas de vidrio y sus Discos Visuales.

En cuanto a los constructivistas, cabe mencionar a

Gabo con su escultura cinética y Tatlin con el proyecto de un Monumento a la Tercera internacional concebido para favorecer los movimientos múltiples.

Moholy-Nagy, de la Bauhaus dio por su parte inicio a investigaciones sobre la luz, el espacio y el movimiento. Crea su "Máquina luminosa" cuyas sombras y reflejos proyectados sobre muros y sobre pantallas presentaban interés como en el objeto mismo.

Para 1950, en lo referente a máquinas, se llevan a cabo investigaciones por los dadaístas y surrealistas como Bury, Kramer y Tanguely, quien considera las máquinas en movimiento como seres vivientes que le provocan miedo, sorpresa y admiración.

En cuanto a las investigaciones constructivistas Schöfer anima construcciones espaciales y luego introduce la luz artificial (lumino-dinamismo).

Otros artistas que rechazaron el ilusionismo del arte de posguerra y por ello introdujeron el movimiento real en su obra, siguieron a Alexander Calder (1898-1976), quien realiza "móviles": obras tridimensionales en movimientos imposibles, eran piezas coloreadas sensibles al menor soplo de aire. Para Calder lo importante era crear el movimiento por el movimiento y evitar ante todo la imitación, con lo que consigue adeptos en Inglaterra, Italia y Estados Unidos en 1950. El origen de estos objetos "móviles" probablemente se encuentra en las campanas agitadas por el viento, las lámparas giratorias chinas, las marionetas o los elementos

escenográficos colgantes. De las obras más representativas se debe mencionar *Los contrarrelieves liberados en el espacio* de Tatlin, *La Pantalla* de Man Ray y las Construcciones colgantes de Rodchenko.

Es indispensable mencionar el llamado "Movimiento Luminoso" que nació de las experiencias efectuadas con "órganos de colores", fotografías, cine y proyecciones teatrales. Los "órganos de colores" se remontan al siglo XVIII y son conocidos también como "órganos de pintura luminosa".

Por su parte, el cine ejerce influencia en las artes plásticas a partir de 1912 con Survage, un pintor que creo su primeros "Ritmos coloreados", aunque en realidad la relación de la luz con las artes plásticas se da con los filmes abstractos de Eggeling, Richter, Léger, Duchamp, Ray y Lye.

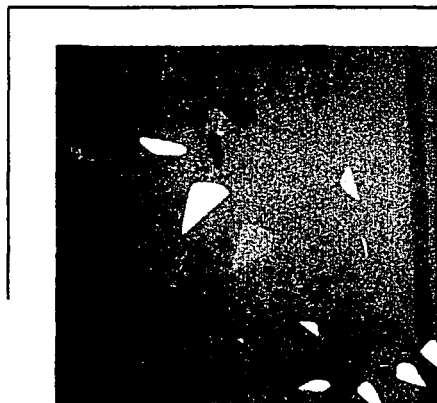
Numerosas experiencias de la Antigüedad y del Renacimiento, así como el teatro de sobras chinas del siglo XVIII precedieron inventos decisivos para la iluminación.

Entre 1880 y 1885 se introduce finalmente la iluminación eléctrica en el teatro y es entonces que ésta adquiere una importancia nueva en la dinamización y la simbolización escénica.

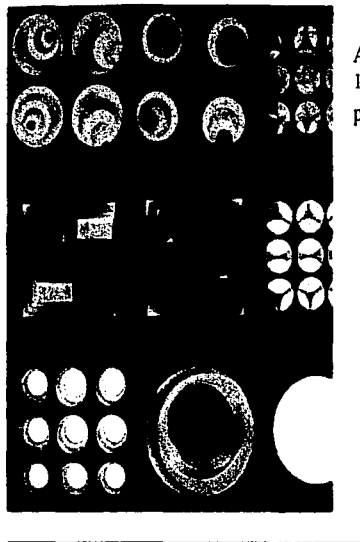
En la coreografía también se aplicó el principio de "movilidad luminosa". Todo ello, conllevó al establecimiento de la luz móvil como expresión plástica para el año de 1920.

Tomas Wilfred, nacido en 1889 en Dinamarca, perfeccionó su primer instrumento de composición visual y

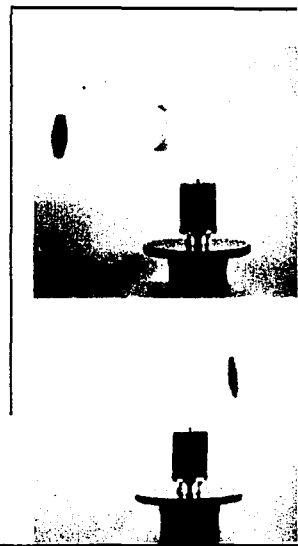
Mobile sobre dos planos
por Alexander Calder



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Aspecto de espacios cromáticos
1965-1972
por Gregorio Vardanega



Teleescultura (de arte cinético)
por Takis

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

muda: "El Clavilux", creando una nueva forma de arte llamada "Lumia".

Hacia 1925, A. B. Klein trabajó en Inglaterra; Baranoff-Rossiné y Hausmann realizaron sus investigaciones "optofónicas"; Alexander Laszlo con el "sonido cromático"; la Bauhaus logró grandes juegos de color; y se realizó en Checoslovaquia la obra de Pesanek, todos ellos acontecimientos estrechamente ligados a la plástica y su evolución.

En París, para el año de 1955 se dio una renovación del arte cinético en general; Frank Malina y Nino Calos construyen cuadros móviles; Palatnik realiza obras cinecromáticas; Wilfred trabaja con sistemas de reflexión y fragmentación y Nicolás Schöffer construye paredes de luz, prismas y circuitos de video. Se da gran importancia a las relaciones entre arte, tecnología y ciencia.

En 1967 se montó la exposición "Lumière et Mouvement" en el Museo de Arte Moderno de París, cuyas obras combinaban la luz artificial y el movimiento real ya fuera por fuentes luminosas en movimiento o por obras en movimiento que reflejaran la luz. Se trataba de un arte luminocinético del entorno, creado por la luz directa de Morellet, rasante de Le Parc, negra de Demarco, cromática de Schöffer, Boto y Vardanegra, polarizada de Stein, o sonora de Agam.

Por aquel tiempo, el grupo "Zero" (Piene, Marck, Vecker) de Alemania, el grupo "T" y "N" (Colombo, Doriania,

Brasi), de Italia y el "Dvizjenie" (Nusberg, Infante) de Alemania, presentaron entornos luminosos programados.

Diversas propuestas de activación del público imaginadas por los artistas cinéticos se llevaron a cabo, pero quizá Agam y Ascott fueron los primeros en llamar a la acción física y mental del espectador. Por su parte Lygia Clark, invita no sólo a ejercer los cinco sentidos con la ayuda de objetos variables, sino también a modificar el funcionamiento, pasando por la ornamentación y el disfraz de su propio cuerpo.

Artistas como Colmenares y Lucena Yáñez, suscitan la creatividad del público incluso con el juego, así, el espectador es estimulado por el descubrimiento de propiedades físicas y combinatorias imprevisibles. No se trata de permanecer delante de una obra, sino de entrar en ella y rodearse de ella. Se trabaja para una desmitificación de la obra de arte, del artista y del arte en general.

OP ART

En esta revisión del arte cinético es de suma importancia dedicar un interés particular al OP ART, término que se utilizó por primera vez en octubre de 1964 por la revista Time durante los preparativos de la exposición *The Responsive Eye* (el ojo sensible), que se realizó el año siguiente en Nueva

York y que permitió amalgamar la ambigüedad perceptiva con superficies y estructuras coloreadas así como la Gestalt coercitiva del movimiento con la ayuda de líneas o de franjas de negro y blanco.

"El arte op es definido como otra forma de arte visual en la que se agrupan objetos (compuestos por figuras geométricas determinadas) capaces de producir "efectos de óptica". Estos efectos se logran generalmente por medio de contrastes simultáneos, artificios de ilusión óptica (comprendido el moiré), reflexiones metálicas, etc."*3

Los orígenes remotos de OP ART se sitúan tanto en las bellas artes como en las artes populares y la artesanía. En cuanto a la teoría de la gestalt, puede establecerse un nexo con el arte visual: relaciones con investigaciones de carácter psicológico y tecnológico; con las ciencias naturales y humanas e incluso con el diseño industrial. Sus antecedentes más significativos se sitúan a Principios de los años veinte con investigaciones hechas por Lissitzky y Berlew; por maestros de la Bauhaus como Moholy-Nagy, Itten y Albers; y finalmente por Marcel Duchamp.

En el OP ART se producen obras pictóricas que producen la impresión de movimiento mediante las ilusiones ópticas. La obra óptica no se mueve realmente, sin embargo, la sensación de movimiento se impone al conocimiento como fuerza irrefutable.

"En la experiencia "normal" desarrollada en el tiempo la

pintura óptica se presenta como una totalidad en movimiento"*4

Existe en la obra una unión entre ciencia y técnica a través de unos criterios estéticos -códigos matemáticos y geométricos-, cuyo resultado por tanto, es una abstracción geométrica de formas estructuradas matemáticamente mediante la luz y el color. Utiliza la superposición de líneas paralelas u otras formas repetidas, logrando un efecto hipnótico, vibratorio, profundidad, dinamismo y perspectivas equívocas.

El OP ART es representado por Vasarely en Europa; por Riley en Estados Unidos; y en Latinoamérica por Sedgley, Sempere, Equipo 57, Sanz, Soto, Tomasello, Le Parc y Cruz-Diez.

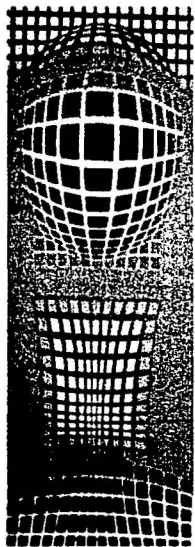
Este arte deriva en el arte cibernético o de computadoras.

En Estados Unidos surgieron ideas más radicales a cerca de las pretensiones del arte como las "action paintings" de Jackson Pollock (1912-1956), que consideraban a la pintura como objeto y en ellas no eran necesarias las justificaciones espirituales; El espectador comprendía la emoción creativa del artista.

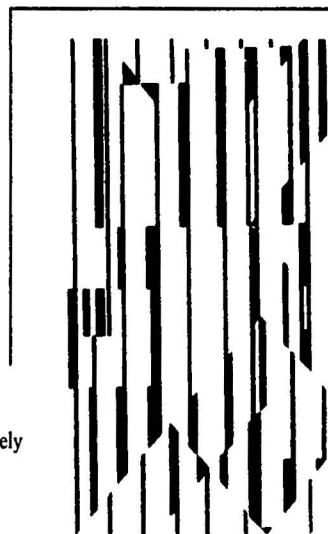
El crítico de arte norteamericano Clement Greenberg (1909) sugería que el objeto esencial del arte moderno era la renuncia de cada medio las cualidades propias de otra forma de expresión. Entonces surge un interés por respetar la lisura

3. Bertola, Elena de. El arte cinético, el movimiento y la transformación. Ediciones Nueva visión. Buenos Aires, 1973. p.25

4. Op. cit. p.27



(obra de arte óptico, basado en método matemático)
por Victor Vassarely



Attai
1955-1958
por Victor Vasarely

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

del cuadro antes que alterar su bidimensionalidad, incluso se representan temas planos (blancos de tiro, banderas); Otra opción fueron las representaciones de imágenes sometidas ya a un proceso de composición bidimensional como las ampliaciones de las viñetas de *comics* realizadas en el POP ART. precisamente una de las derivaciones del POP surgen cuando partiendo de fotografías que congelan un instante determinado de la realidad, una serie de pintores marcan un retroceso a la pintura de caballete y dicen "autenticar" la experiencia, son los llamados "hiperrealistas" o "realistas radicales", quienes proponen describir la realidad en frío, resucitando los temas académicos del retrato y el paisaje, el desnudo, el bodegón y el interior.

En paralelo a esta técnica academicista aparece en la segunda mitad del siglo XX una serie de manifestaciones artísticas que pueden agruparse en "Inter-media" y "arte de participación", que no son más que seguidores de los procesos que se revelaban contra los postulados inamovibles del arte.

Para los dadaístas no debían existir fronteras entre poesía, música, plástica, arquitectura o teatro. Así los "Inter-media" o exploración simultánea de diferentes medios prosigue con la misma idea. La dimensión plástica de que se dotaron a la poesía Picabia, Asuma o Schuitters, es uno de los antecedentes de un nuevo género artístico llamado "poesía visual", definida como un arte basado en elementos fonéticos, visuales o tipográficos que pueden adoptar símbolos de

diferentes códigos de comunicación valorándolos ópticamente poniendo además importancia en el elemento espacial integrándola a la composición con fotografías y grabados.

1.2.7.2 HAPPENING

Los años cincuenta viven la aspiración dadaísta basada en el escándalo y que contenía la tentativa de reunir el arte con la vida. Pero ahora el artista propone no solo producir un impacto en el espectador, sino integrarlo en la experiencia del modo más vivo, auténtico y profundo; es por ello que nace el *happening*, los primeros tuvieron lugar en Osaka, (a pesar del ya mencionado trabajo de Cage-Cunningham-Rauschenberg: *avant la lettre*) y fueron organizados a partir de 1955 por el Grupo Gutai, que primero alquilaba un almacén y con el tiempo realiza sus actividades por doquier.

La finalidad de *happening* es crear un contexto emocional de confrontación con el orden establecido; democratizar la vanguardia artística mediante la participación del público y cumplir con una tarea terapéutica a nivel de participantes y espectadores.

Las influencias del *happening* se localizan en los espectáculos dadaístas y surrealistas así como en el teatro popular. Puede presentarse al aire libre o en espacios

Singing Sculpture (happening)
por Gilbert y George



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cerrados. A su vez el *happening* influyó en el teatro de vanguardia.

Entre sus representantes en Estados Unidos:

- A. Kaprow
- C. Oldenburg
- J. Dine
- R. Whitman

En Europa:

- J. Buys
- W. Vostell
- B. Brock
- J.J. Lebel
- O. Mühl
- H. Nitch.

Allan Kaprow (n. 1927) es considerado el iniciador del *happening*, término que él mismo inventó con sus actuaciones colectivas de 1958; en conexión con Kaprow se creó en Alemania el conocido como grupo *Fluxus*, el cual nació en torno a la emisora de Radio Colonia. El *Fluxus* es una forma de acción preocupada por la renovación musical, a través de los ruidos y los sonidos en la que existe una separación entre el artista, actor y el público; sus acciones están muy ligadas al *happening*. Para 1962 contaba con la participación de Joseph Beuys, George Brecht, la Monte Young, Robert Fillow y Wolf Vostell. Sus acciones fueron por lo general menos violentas que las americanas, en especial en

los *events* o *happenings* de George Brecht. En los Estados Unidos sus participantes más significativos son G. Maciunas, John Cage y Flynt.

El llamado Grupo Catalán de París (Beni, Miralda, Rabascall, Selz, Xifra) adoptó una forma de arte contrario que tituló simplemente "ritual", con un predominio absoluto del color en la creación de determinado ambiente. Aquí no se asiste a una provocación, sino que los participantes son invitados a una ceremonia marcadamente pacífica, propicia para disfrutar de una serie de actividades artísticas conjugadas.

Todos estos acontecimientos llegaron al dominio de la danza y el teatro, que tendieron a eliminar no sólo la barrera entre actores y público sino también entre obra y público. Desde Grotowski con su teatro pobre, hasta Ann Halprin con su propuesta de lograr un método de montaje que sea base de una espontánea liberación del sentimiento.

1.2.7.3 MINIMALISMO

En el polo opuesto al *shaman*, (el protagonista, artista y director del arte de acción) que actúa en caliente y que se entrega así mismo en su pasión por comunicar, se encuentra el artista del "*minimal*", quien calcula en frío y en solitario y que se

arriesga incluso a perder la validez de todo su esfuerzo. El ARTE MINIMAL o MINIMALISMO, surge a principios de la década de 1960 como reacción de expresionismo abstracto. Sus antecedentes e influencias se localizan en el Constructivismo de Malevich y Mondrian, en sus formas simples esenciales, así como en el Dadatismo de Duchamp, con sus "ready-made", que al utilizar piezas elaboradas hace desaparecer la tarea manual del artista en pro de la tarea conceptual. La raíz de este arte se localiza en el interés de la escultura por encontrar su propia identidad, (como el que ya ha tenido también la pintura) y así también despojarla de la asociación con la figura humana.

El MINIMALISMO reduce la escultura a elementos tan simples que sólo queda la posibilidad de contemplar la naturaleza física elemental de la obra o de perder incluso todo interés en ella. Toma su material de la industria (plástico, ladrillo, formaica, baldosinas, acero, hierro galvanizado, aluminio, tubos neón, etc) y lo ordena según estructuras simples, geométricas, generalmente simétricas, seriadas y casi siempre monumentales en las que el espacio circundante es parte de ellas. El trabajo del artista puede consistir tan solo en dar normas a la industria para realizar materialmente la obra, incluso las normas pueden darse por teléfono en un afán de renunciar inclusive al más mínimo contacto visual con la obra. Es un arte racional, sistemático, donde la mente impone su orden racional sobre las cosas. Las obras son la realidad y no su reflejo. Se retorna a la estructura primaria de las formas

(reduccionismo).

La mayoría de los minimalistas consideran que la escultura fue un episodio entre la poesía o la danza o la pintura y un tercer episodio es el Arte Conceptual. Robert Morris es el más inquieto, sensible y próximo a Dada de los minimalistas. Su misticismo esencial lo llevó primero al seminario que a la escenografía y la danza. Fue el primero en reaccionar contra el acero y contra la geometría euclidiana. Consideraba que los bultos eran potencialmente tan aptos como los cubos geométricos y así mismo los trapos tan aceptables como las varillas de acero inoxidable; para confirmarlo presentó montoncitos de fieltro gris en vez de rígidas construcciones de acero, fibra de vidrio o aluminio. Así, Morris se acercó a otros fenómenos artísticos que estaban apareciendo como las primeras manifestaciones de una cultura que se fundamentará no en normas y técnicas, sino en la libre vuelta al instinto, a la psique y a la magia. Junto con Morris, los representantes más destacados del arte MINIMALISTA son Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt, Richard Serra, y Donald Judd, todos pertenecientes a los Estados Unidos.

Lo anterior conlleva al surgimiento de un arte que propone la materia desnuda, pobre e insignificante, tan alejada del sofisticado mundo del arte y de los valores estéticos. Sus raíces pueden encontrarse en esculturas de Boccioni, Archipenko o Picasso; en los primeros objetos surrealistas de Miró; o en aquellos productos estándar que

Duchamp impuso en el Salón de Arte. Burri y Tapiés son los representantes más importantes de este tipo de arte.

Antoni Tapiés (n. 1923) es quien a ahondado más en la búsqueda de lo pobre y lo humilde; lo que fue efímero y ahora perdurará en la obra, situación que le guiará hacia los valores primarios de la vida.

Cerici Pellicer escribe en 1967 un texto que conviene punto por punto la aportación de este artista: "arte pobre, arte actual, antiformal, conceptual, *earthwork* o arte imposible, cuyo enfoque es básicamente anticomercial, precario, vulgar y antiformal; que se refiere en primer lugar a las cualidades físicas del medio y a la mutalidad de los materiales. Su importancia reside en el compromiso de los artistas con los materiales actuales y con la realidad total, así como con su intento de interpretar la realidad por un camino sutil, cerebral, elusivo, reservado e intenso".*1

La obra de Tapiés es enormemente precursora, sobre todo, por haber llegado a una aproximación con la magia, la mística, la psique, la intuición, la naturaleza y la vida. Y fueron precisamente esa magia, esa intuición y esa vida como aspiraciones al arte, las que llevaron a este artista a ese proceso, puesto que en los tiempos de sus comienzos, es decir en los años cuarenta aun se desconocía todo lo que ocasionaría la guerra, así que no se podría decir que fuera un movimiento o fenómeno en contra de ésta. Muestra de ello es que para 1945, Tapiés había renunciado al óleo tradicional, para mejor combinarlo con trabajos en cartones viejos, papel

higiénico o pedazos de cuerda. Sus fines no eran estéticos sino una necesidad de mostrar por medio de la vía humilde un arribo a la verdad, lo cual era un pensamiento que seguía las enseñanzas de Zen, (una cultura-disciplina estremoriental).

Así como los poetas visuales despojaron el idioma de su carga cultural y rescataron la palabra sola y la letra (partícula material mínima) creando con ellas un nuevo arte, de igual modo Tapiés analiza la materia hasta la partícula misma para llegar después inclusive a prescindir de ella. El artista introdujo en la sala de arte en algún momento elementos como tierra, arena y cuerdas. La escultura fue el campo artístico que tuvo más precursores del arte pobre, desde Archipenko y Boccioni, hasta Vladimir Baranoff-Rossine con sus esculturas a base de tuberías.

En España las nuevas generaciones (Juan Pere Viladecans, Frederic Amat y Silvia Gubern), han seguido explorando las posibilidades expresivas de los materiales.

Antes que la vuelta a la materia se propusiera como base del arte concepto, hubo que experimentar con esta materia y ampliarla par poder profundizar en ella.

1.2.7.4 ARTE CONCEPTUAL

El arte pobre no apareció como un hecho aislado, durante la primera parte de los setenta se nota una integración de las últimas tendencias (intermedia, participación y entorno; minimal y pobre) en algo mucho más vasto y complejo llamado "ARTE CONCEPTUAL".

El ARTE CONCEPTUAL arranca de una visión del mundo y por consiguiente del arte, que tiende a materializarse en una serie de pensamientos o conceptos, de modo que el concepto sea para las artes plásticas lo que es el sonido para la música.

A pesar de su difusión a escala mundial, este arte no intenta ser un movimiento o tendencia ni un estilo histórico; en realidad, se trata de una corriente exquisitamente mental, de investigación intelectual, especulativa, cuyo fin es alcanzar una realización no ética.

La característica en la que se inspira el ARTE CONCEPTUAL más "puro" y más "frío" es el desvinculo del objeto con el "bello-material", la manipulación artesanal o industrial de un motivo en el que la obra misma se sitúa para suscitar o evidenciar una situación o imagen mental privilegiada.

El ARTE CONCEPTUAL es muchas veces considerado por sus mismo creadores no como arte sino como una actividad creadora "sine-materia", que muestra vínculos

muy profundos con el pensamiento extremoriental, sobre todo Zen y se identifica a veces con investigaciones de artistas interesados en la meditación.

Otras de las raíces del arte conceptual son el MINIMALISMO y la poética dadaísta de Marcel Duchamp. Para este arte de concepto, lo importante es la idea y considera la ejecución como una acción mecánica.

La raíz duchampiana ha sido utilizada en su aspecto más extrínseco y teatral por algunas corrientes POP y surrealistas, y en su aspecto más literario y metamórfico por el arte conceptual y el arte pobre. El interés metamórfico está dirigido a la naturaleza, a los objetos, las acciones y a las sensaciones.

"Lo que intenta realmente el artista conceptual es analizar el arte desde el arte, investigar la posibilidad de nuevos signos y por tanto ampliarlo a nuevas estructuras, a la vez que una exploración de los *mass media* más aptos para que la comunicación sea un fin posible"²

La ideología del ARTE CONCEPTUAL es que la esencia del arte es el lenguaje y las ideas; la experiencia plástica es secundaria. Presenta una reflexión sobre la estructura de la naturaleza del arte y su metodología, así como su diferencia y similitud con otras actividades. Además, ofrece un desplazamiento de la estética de la forma, propia del arte objetivo por la atención a la concepción de una idea-proyecto, donde la ejecución es irrelevante. Por último, pretende estimular una capacidad imaginativa del

5. Historia del arte, México, ed. Salvat, 1979. t. 12, p.234

observador o la reflexión-análisis, con lo cual, el espectador es integrante activo de la producción artística creada por el artista.

Las corrientes del ARTE CONCEPTUAL se pueden dividir en dos partes, una es la de la lingüística, que puede estar plasmada a través de la palabra escrita o hablada; y la otra, se conforma de los proyectos realizados en forma de bocetos y diseños (relaciones, procesos, juegos mentales, asociaciones, comparaciones, etc.).

Así como muchos minimalistas, varios representantes del arte pobre, de la poesía visual, del arte del entorno y del *happening* han sido atraídos por el conceptualismo, entendido como una idea transmitida a través de distintos medios (fotografía, cine, teléfono, correo, magnetófono, etc.), los cuales no son presentados como iconos sino que sirvan sólo como medio de comunicar la idea. Se puede decir a todo esto que sus métodos de elaboración son diversos y su soporte es entonces el lenguaje y los medios de comunicación.

Entre los documentos que se consideran fundamentales del ARTE CONCEPTUAL es preciso mencionar:

- Los objetos presentados por Kosuth hacia 1965, (las tres sillas, la sierra, los relojes), acompañados por sus fotografías y definiciones impresas de diccionario, con lo cual se designaba el objeto a sí mismo. Su obra tiene relación con artistas POP como Raushenberg,

Dine y con grupos de conciertos *Fluxus* y músicos como Cage, Park y Chiari; además, por supuesto con los minimalistas e inclusive con Piero Manzoni y con Yves Klein.

- Los *Statents* (descripciones de ideas o acontecimientos) de Lawrence Weiner
- Las *Pièces* (serie de definiciones referidas a un objeto preciso) de Barry.

Los primeros artistas que se encaminaron en el conceptualismo fueron, en los Estados Unidos: Kosuth, Victor Burgin, Robert Barry, Lawrence Weiner; en Alemania Beuys, quien se considera el más significativo y cuya obra es apreciada por sus trabajos pertenecientes al periodo objetual, sus *happenings* y más recientemente por el *body art* y el *art-language*; en Inglaterra desde la revista *Art Language* (Harold Hurel, Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge) y también Dan Graham y On Kawara; en Francia Daniel Barrer, Bernarda Vente, Mel Ramsden, Hanne Darboven y Hamish Fulton; y en España Silvia Gubern, July Guasch, Manuel Ayllón, Gerardo Delgado, Mon Moya y Valcárcel Medina.

El *body art* se aleja del conceptualismo frío ya que en él el artista utiliza su propio cuerpo como recurso manipulativo. Este arte recoge las experiencias del *happening* y busca en el propio cuerpo humano físico la materia del arte, pero no con fines estéticos como lo hacen la danza o la

mímica sino como haciendo del artista un *shaman* que puede llegar a ser líder (incluso de un partido político como el caso de Joseph Beuys en Alemania). Entre sus representantes están

- Bruce Naumann
- Joyce y Dylan Thomas
- Gilbert and George que se presentan como "esculturas vivientes"
- Dennis Oppenheim que se hacía arrastrar por la arena para dejar en ella la huella de su cuerpo; y que posteriormente impone a su cuerpo a pruebas espeluznantes.
- Ben Vautrier
- Vito Acconci
- Rainer
- De Dominicis
- Vetto Pisan
- Gina Pane
- Urs Lüthy

Todos ellos, persiguen más que la materialización de la obra de arte, el proceso de transformación de los objetos y del cuerpo. El *body art* es considerado una de las 2 modalidades del "*performance*" que es el concepto genérico que se le da al arte de acción teatral-gestual y que a diferencia del *happening* y el Fluxus (accionismo neodadaísta), abandona la improvisación centrándose en el proceso de

acciones que obedecen a premisa planteadas con anticipación. Dichas acciones se relacionan ciertamente con el arte conceptual. El *performance* puede llevarse a cabo frente a un público convocado o ser observado mediante cine, video o fotografía. Su otra modalidad (a parte del *body art*) es el *Behaviour-art* que se define como el arte del comportamiento que está sometido a una planificación previa y cuyas pretensiones se relacionan con la disolución de los patrones de conducta que aparecen frente a los objetos y a las obras de arte para suscitar experiencias creativas alejadas de la manipulación de los medios de comunicación. Entre sus realizadores se encuentran los europeos K. Arnatt, E. Walter, El grupo E.I.A.G (G. Franz y T. Schröder) y S. Brisley.

Estos artistas son muchas veces definidos como "comportamentistas" y en ocasiones revelan una franca componente autoheróica, narcisista o masoquista que da a sus operaciones un toque surrealista y literario muy distante a la atmósfera más ponderada y asexual del conceptualismo frío.

Muchos artistas, ya sean de la vertiente más conceptual o los implicados en el *body art* han dirigido su atención a problemas espacio-temporales investigados con métodos nuevos e inéditos.

El *land art* nació en Inglaterra a finales de 1967, atrae al artista hacia una naturaleza inhabitada, ya sea para transformarla; para transformar leve y efímeramente su

aspecto; para sacarla de su contexto; para pasear por ella o para utilizarla como soporte de la obra. Sus representantes más destacados son Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Walter María, Richard Long y Dibbets.

Los artistas *art language* no se interesan en la naturaleza sino en el producto mismo del arte y son considerados los más célebres y teóricos. Su intención es analizar por un lado el arte de la palabra (o conjunto de palabras en forma de ensayo académico o filosófico) como materia, por otro la imagen (en gráficas o fotografías) y por otro los números (en diagramas o esquemas).

El advenimiento del arte conceptual y su hoy evidente declinación denota un momento de crisis pero también de influencia y conmoción. La importancia de los objetos tanto con fines utilitarios como estéticos debía necesariamente conducir a esa fase antiobjetual en la que esta primero la idea que la realización; el proyecto antes que el objeto; el concepto expresado en su forma lingüística más descarnada. Sin embargo, la búsqueda de obras tangibles por parte del público, los coleccionistas y los museos hace que se llegue a conservar como reliquia y vendidos como "obras de arte" obras conceptuales que a menudo se reproducen en copias numeradas y firmadas perdiendo así su idea original.

Existe un denominador común que permite englobar estos cuyas temáticas son respectivamente la naturaleza, la obra y el artista; se trata del hecho de que todos ellos tratan de uno u otro modo la problemática del lenguaje del arte y su

correspondiente comunicación, que no es otra que la iniciada por Saussure o Pierce, quienes legaron al mundo contemporáneo el método de aplicar los conceptos de estructura y hechos humanos y sociales (como lo es el hecho artístico) según normas de análisis aprendidas de la lingüística estructural, ya que el sistema de signos tradicionales del arte, es decir, la forma, la línea, el color, etc. Se han ampliado al infinito con la incorporación de materiales, actos y procesos de todo tipo. Todo ello conduce hacia la última finalidad del arte: el enriquecimiento de la sensibilidad humana.



(galería italiana convertida en cuadro)
1969
por Jannis Kounellis



(Luz proyectada sobre
fragmentos de sogá)
1969

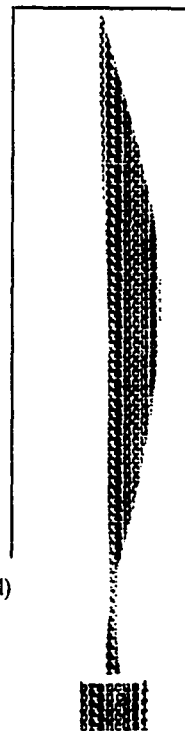


Arte como idea
1967
por Joseph Kosuth

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Esquincalls
1970
por Antoni Tàpies



Brancusi (poema visual)
1962
por Jiri Kolar

(rostro entendido como un espacio)
por Vito Acconci



Retrato del artista como una fuente
por Bruse Neumann

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2. ETAPA DE PLANEACIÓN

2.1 LA DRAMATURGIA

2.1.1. LA CREACIÓN LITERARIA

Como en todo texto literario que es posible representar de algún modo "teatral", la historia que se cuenta en este trabajo es dividida por parlamentos según el que corresponde a cada personaje, es decir, se establecen diálogos. No se trata de un guión como se conoce normalmente sino de una creación literaria completamente experimental.

A lo largo de la vida cotidiana miles de historias surgen en un mundo como el nuestro, en un país, en una ciudad, en una casa, en nosotros mismos. Cada uno de nosotros tiene algo que contar, que vivido o no representa una parte de nuestra existencia, entonces se sugiere aquí la creación de un proyecto que nace y se va desarrollando poco a poco, su inicio es definitivamente la unión de acepciones del mundo que tienen cada uno de los participantes. La meta, caminar a algo diferente, novedoso, que proponga y permita una manera diferente de percibir una idea, un hecho, una historia.

En una de las clases se propuso el pensar en una historia, inventarla o simplemente sacarla de alguna experiencia vivida, cada uno de los participantes entonces aportó su historia y posteriormente se leyeron todas con el fin

de elegir una por consenso, tomando en cuenta las necesidades de expresión de cada uno y su aportación para no sólo dejarla escrita en un papel o actuarla, sino para llevarla al lenguaje de la plástica.

Finalmente se llegó a un acuerdo y la historia electa volvió a leerse pero esta vez, cada participante fijó su atención en ella, con la intención de hacer aportaciones que la enriquecieran cada vez más, lo que se logró poco a poco dando como resultado la dramaturgia.

2.1.2 LA ELECCIÓN DE ACTORES

Una vez escogida la obra fueron elegidos algunos alumnos para pasar al frente del grupo y representar alguno de los personajes de la historia. Por supuesto en ese momento no existía ningún parlamento escrito, precisamente se trataba de que cada alumno improvisara su personaje siguiendo simplemente los lineamientos de la historia para así, poder escribir los diálogos sacándolos de la naturalidad de esa improvisación.

Cada uno de los actores comenzó con la labor actuaral,

mientras que todos aquellos alumnos espectadores se dividieron para enfocarse por grupos a cada personaje e ir escribiendo los diálogos de su improvisación, así entre todos no se perdía ni una palabra y los diálogos resultaban naturales y espontáneos.

Se procedió a la unión de los detalles captados por cada espectador y así fue que poco a poco se escribió exactamente cada diálogo. Después se aceptaron críticas y aportaciones al texto, que servirían posteriormente para crear y delimitar más en forma la psicología de los personajes.

La dramaturgia se afinó un poco más una vez que se discutieron aspectos del lenguaje, de la forma y del contexto cultural de los personajes, aquí se delimitó, como he mencionado la psicología y el modo de ver la vida de cada uno de esos seres que surgieron de la complejidad de la imaginación.

Los alumnos vivirán una experiencia actoral, marcada por sus propios deseos de comunicación que tendrán el fin de convertirse en lenguaje visual-plástico.

Los actores y sus personajes serán:

- Martha Irene Delgado Parra- SOFÍA
- Marcela Luraschi - ESPERANZA
- Israel Hernández Montiel - RICARDO
- Jorge Álvarez Hernández - BENITO

2.2 REUNIONES Y ACUERDOS PREVIOS

Febrero 13, 2002

Esta reunión se inicia con la lectura de la dramaturgia que fue escrita por el Director del proyecto, el Dr. José de Santiago Silva, como producto de la recopilación de ideas, reflexiones y acuerdos de todos los participantes de este trabajo colectivo como ya he mencionado.

Los participantes se reunieron en la clase con el fin de revisar el texto y hacer las observaciones pertinentes en cuanto a los diálogos, lenguaje y tiempos establecidos para la realización. A la vez que el director lee la dramaturgia, cada uno de los alumnos es libre de aportar su visión y establecer sus inquietudes sobre cualquier aspecto del trabajo. Así, el director anota los puntos que deben corregirse, cambiarse o enfatizarse dentro del texto:

- Se toma el acuerdo de utilizar un lenguaje cotidiano y accesible para el espectador.
- En cada uno de los personajes se busca un énfasis psicológico que se denote por medio de su actitud al expresarse, (ejemplo de ello es el sarcasmo tan claro del personaje de SOFÍA).
- Es necesario hacer predominante el papel que juegan el dinero, el nivel socio-cultural y la belleza física dentro de la historia.

- Se requiere un monólogo de reflexión mucho más profundo en el último cuadro para SOFÍA.

En esta ocasión se plantea más claramente la psicología compleja de los personajes. Por otro lado, se comienza a pensar en la creación de ambientes donde se desarrolla la historia, tomando en cuenta que se trata de cinco cuadros que se narran visualmente por medio de imagen fija y en movimiento, y que llegan al espectador gracias al montaje de una instalación multimedia basada en el diaporama y la proyección de video y complementada con sonidos incidentales, voz en *off* y música. Dentro de la obra se recrearán escenográficamente diferentes espacios: una librería, la cafetería de ésta y una sala comedor en el interior de una casa- habitación.

En resumen se llega a un esbozo ya mucho mas claro del trabajo para su realización, pero ésta es la primera de varias reuniones que ayudaran al planteamiento definitivo del plan de trabajo el cual deberá ser dividido entre los participantes siempre considerando afectos y aptitudes a las labores que deban realizarse y siempre trabajando dentro de un gran equipo.

Febrero 20, 2002

En esta reunión se trata el aspecto clave del trabajo: el diseño del proyecto escenográfico

Instalación

Dirección __ producción ejecutiva _ creadores

- escenografía
- vestuario
- iluminación
- música

actores - técnicos

- En un principio se piensa en una escenografía realista donde tentativamente una casa real adaptada a las necesidades servirá para uno de los ambientes, al mismo tiempo que la biblioteca de la Academia de San Carlos puede adaptarse para crear otro.
- Se discute acerca de la problemática de recursos y su disponibilidad para la realización del proyecto.
- Se habla de una narración diacrónica, es decir que se desarrolle a un mismo tiempo todas las escenas como parte de la propuesta vanguardista, sobre la cual, se

discuten ventajas y desventajas.

· Se ve la posibilidad de contar con tres proyectores y un cañón de video. Se habla de la planeación de un *story board*, pero se llega al acuerdo de realizar un guión técnico que contenga aspectos a considerar en la realización fotográfica.

Febrero 27, 2002

En esta ocasión se procede a la lectura de la dramaturgia, el director, quien ha trabajado en ella para incluir los puntos discutidos en las reuniones anteriores da a conocer a los alumnos lo que ya podría llamarse la "versión final" del texto.

Ciertamente los complementos literarios que se añadieron enriquecieron la historia, principalmente porque:

- Se enfatizaron los elementos psicológicos de los personajes.
- El lenguaje se enriqueció logrando así una escritura de estilo cotidiano, elocuente y claro.
- Se trabajó en los diálogos para lograr una mejor interacción entre personajes.
- Se presentó el título de la obra, el cual fue sugerido por el director y aceptado de común

acuerdo por todos los participantes. La obra se titulará "A prueba de amor", nombre que surge de esa historia donde en el interior de los personajes surgen sentimientos que no pueden ser aceptados por ellos mismos; donde se habla de una fijación en el intelecto, en la belleza física, en el nivel social, y en el dinero como las claves de la vida. No se acepta la emergencia del sentimiento profundo, ese que desestabiliza su "seguridad" y fuerza dentro de un mundo banal y científico. Se trata de personas incapaces o imposibilitadas para el amor.

La dramaturgia se divide en 3 partes:

1. La introducción: donde se presenta a los personajes principales:
 - destacan los ideales intelectuales y culturales de SOFÍA
 - destacan las ideas materialistas y banales de RICARDO
2. El obstáculo: la lucha de pensamientos de los dos personajes principales: lo intelectual confronta a lo material, punto que fundamenta toda la obra.
3. El desenlace, que pone a prueba los ideales y

caracteres de los personajes quienes están evidentemente atados a los juicios de la sociedad.

Después de la lectura del director, se procede a otra lectura, pero esta vez la llevarán a cabo los actores con el fin de comenzar a familiarizarse con el texto. Una vez terminada la primera lectura, se comienza otra, en donde todos los participantes opinan sobre el trabajo actoral que se requiere; los aspectos del lenguaje; Los elementos que parecen estar de más en el texto e incluso las intenciones que deben darse en los diálogos por medio de la palabra y las expresiones corporales y gestuales de los actores.

La obra se analiza cuadro a cuadro:

CUADRO 1

- Se presenta a los personajes SOFÍA y RICARDO, la ideología de la mujer cuya vida gira en torno a lo intelectual mientras que el hombre centra su existencia en la vida material y frívola. Es la confrontación de ambos mundos, del intelecto y la ciencia en oposición a la vida cómoda y banal.

CUADRO 2

Remite a los orígenes del conflicto de SOFÍA, ya que

presenta a los padres, los ideales de los mismos y su relación con la hija

- En cuanto a ESPERANZA, la madre, se muestra la preocupación por la hija respecto a que la considera una mujer de poco trato con los hombres, una mujer de 27 años que no piensa más que en la escuela y su trabajo en una librería.
- En lo referente al padre, BENITO, cree que la hija es joven y aún tiene tiempo para encontrar a alguien que la haga feliz, además apoya el gusto de la hija hacia lo intelectual y la universidad.

Ambos padres vienen de estratos diferentes de la sociedad, tienen formas distintas de ver el mundo, sin embargo ya en su matrimonio han formado una familia bajo ciertos valores conservadores que le han inculcado a la hija desde pequeña y que la sitúan dentro de un conflicto interno al tratar de revelarse contra las normas sociales.

- En este cuadro SOFÍA habla con sus padres sobre el hecho de que un hombre la abordó en la librería en que trabaja con un cierto propósito de cortejarla.

CUADRO 3

- SOFÍA y RICARDO se conocen más y platican sobre la posibilidad de vivir juntos e incluso contraer matrimonio.

CUADRO 4

- SOFÍA comunica a sus padres sus planes con RICARDO

CUADRO 5

- RICARDO visita la casa de la familia Alarcón para conocer a los padres de SOFÍA y pedirla en matrimonio.
- Se desencadena una situación de conflicto debido a los cambios físicos de SOFÍA motivo por el cual RICARDO presenta cierta aversión que para con ella.
- Viene el desenlace de la historia que deja en incógnita la decisión de los personajes para seguir manejando su vida.

Abril 10, 2002

En esta ocasión, finalmente y después de los últimos ajustes, la dramaturgia es leída por el director y los actores. Durante varias lecturas se ensayan las intenciones de los diálogos. Todos los participantes del proyecto están de acuerdo con el texto, el título y el trabajo actoral que se pretende realizar, así que ahora el problema se centra en la realización de una traducción de la dramaturgia en imagen plástica.

Abril 17, 2002

El trabajo actoral debe ser mucho más arduo, así que en esta reunión los actores ensayan más profundamente su papel. Por otro lado se trata mucho más seriamente la creación de la plástica visual que se pretende para la realización, para lo cual se propone nuevamente un escenario realista, pero también y en oposición a éste se presenta la propuesta de un ambiente inspirado en el MINIMALISMO, donde cada uno de los elementos escénicos (vestuario, escenografía, ambientación, iluminación y música) serán creados bajo esta estética de lo simple y lo plano, dando una mayor importancia a la sencillez de los materiales y creando además con éstos ciertas ilusiones visuales que ubiquen al espectador en un sitio y contexto.

De entre las dos propuestas, la minimalista es aprobada por todos los participantes, sobre todo por esa idea vanguardista de su proyecto, donde ahora el reto es mucho más fuerte ante la percepción del espectador.

Una vez que se ha llegado a un acuerdo en cuanto al lenguaje literario y en cuanto al lenguaje visual, se procede a una división del trabajo de equipo.

1. Los actores
2. Los creativos: -vestuario, escenografía y ambientación
3. producción: - toma fotográfica y de video.

Las tres secciones estarán bajo la supervisión del Dr. José de Santiago, que ya he mencionado anteriormente como director del proyecto.

- El grupo conformado por los actores enfrenta como problema que evidentemente los alumnos no son actores de profesión, así que trabajan en conjunto con el director en la labor dramática para lograr verdaderas interpretaciones de su personaje.
- El vestuario se basará en colores neutros que reflejen un aspecto de sobriedad, pulcritud y sencillez.
- La escenografía se basará en los muros, techo y piso blancos, que crearán un ambiente infinito y neutro, enriquecido por ilusiones visuales producto de la adición de cinta negra (cinta de aislar) con la que se diseñarán.
- La toma fotográfica y de video captará momentos de la obra vitales para su comprensión.

Abril 24, 2002

En esta reunión se puntualiza la metodología que hasta ahora se ha llevado a cabo:

1. Se parte de un texto dramático realizado por los

- estudiantes.
2. Se pasa a una etapa de planeación, que incluye todas las consideraciones de creatividad, conceptos, materiales y objetivos para la realización.
 3. En la etapa de realización se produce el trabajo final, el cual debe cumplir con todos los requerimientos planteados en la etapa de proyección.

Mayo 8, 2002

En esta ocasión los participantes dedican el tiempo al estudio del espacio donde va a crearse la escenografía y a recrearse la obra, en adelante lo llamaré "*espacio de realización*". Los alumnos y el director estudian las posibilidades, ventajas y desventajas del lugar de acuerdo a los objetivos que se pretenden cumplir.

Se trata de un taller de fotografía de la Academia de san Carlos que fue elegido precisamente por los muros blancos con que cuenta y la funcionalidad de sus elementos constructivos.

Mayo 22, 2002

Esta reunión se lleva a cabo en el *espacio de realización* y se trata de una especie de etapa intermedia entre la planeación

y la producción ya que es un periodo de prueba.

- Esta vez se trabaja en el espacio colocando luces y todos los elementos para la toma fotográfica; se hacen pruebas de funcionamiento y se estudia la introducción de los diferentes elementos a la escena.
- Se juega con la aparición de cinta de aislar creando marcos negros que dan la ilusión de lo que bien puede ser una ventana en el interior de una casa-habitación.
- Se coloca la mesa de lo que será el comedor, cubierta de un mantel blanco que la hace entrar al juego del fondo.
- Los bancos son cubetas blancas de plástico.
- La mesa de la sala también está cubierta de un mantel blanco y encima aparece el único elemento de color de la obra: un jarrón azul ultramar.

Las pruebas se realizan para ESPERANZA, quien es videada y fotografiada con el fin de visualizar la luz, el color, la sombra y en general el estilo del trabajo. El cuadro que se trabaja es el quinto, ya que será aquel donde aparecerán todos los personajes y el manejo técnico de las tomas se complica.

Deben considerarse entre otros:

- la posición de los actores en la escena.
- la precisión y continuidad de vestuarios.
- el cubrir definitivamente el techo de blanco.

Después de revisar las pruebas realizadas podrán

manejarse más adecuadamente todos los aspectos para pasar ahora sí a la etapa de producción.

2.3 LA DRAMATURGIA FINAL

A PRUEBA DE AMOR

Drama en cinco cuadros.

Creación colectiva del curso "Las formas visuales en las Artes Escénicas" impartido por el Dr. José de Santiago Silva en la Dep. de la UNAM. 2001-2

Personajes:

SOFIA.- Estudiante de Licenciatura en Letras Hispánicas. Mujer espiritual aunque escéptica. Trabaja en una librería

RICARDO.- Joven empresario, adinerado y superficial. Aficionado a las lecturas motivacionales y de superación personal.

ESPERANZA.- Madre de Sofía, rica venida a menos, ambiciosa e insatisfecha.

BENITO.- Padre de Sofía. Profesor universitario de matemáticas, brillante y bondadoso pero poco valorado, sobre todo por su mujer.

CUADRO NÚMERO UNO.

Sofía está ordenando libros en una estantería cuando la aborda Ricardo. La escenografía muestra un rincón de la librería donde hay un minúsculo Café.

RICARDO - Buenas tardes.

SOFÍA.- Buenas tardes, ¡qué tal!. ¿Le puedo ayudar en algo?.

RICARDO - Mi nombre es Ricardo.

SOFÍA.- Mucho gusto, ¿busca algo en especial?.

RICARDO - He estado viniendo últimamente a esta librería, la última vez me recomendó un libro de cuentos que no he podido acabar de leer porque me parece muy triste, pesimista. La he estado observando, francamente no entiendo qué hace una muchacha tan bonita en este lugar.

SOFÍA.- Pues aquí solicitaban una persona que supiera de literatura, me presenté y obtuve el empleo, es mi trabajo.

RICARDO - Pero en verdad le gusta esto, ¿o no tiene otra alternativa?.

SOFÍA.- Me gusta porque me mantiene en contacto con las novedades editoriales en literatura, eso es lo que estudio, también me permite revisar las obras que no puedo comprar, la biblioteca de la facultad siempre está atiborrada

y los empleados son insoportables, todos los libros están, o prestados o en encuadernación, o son del fondo reservado o simplemente no los encuentran.

RICARDO - ¿Y no le gustaría mejor divertirse?.

SOFÍA.- Pues si, para mí la diversión es la lectura y el trabajo, esto es muy divertido, la verdad es que lo disfruto mucho, es bueno divertirse así.

RICARDO - Pero yo hablo de diversión en grande, algo que sea su máximo... Usted es joven y muy hermosa, podría disfrutar de las cosas buenas de la vida, depende de que lo decida, ¿no ha escuchado que la buena vida y el poder son de la gente con belleza y con dinero?.

SOFÍA.- O sea, que se uno tiene belleza, dinero y juventud tiene también garantizada la diversión, el poder y la buena vida.

RICARDO - Si, así es, sólo hay que decidirlo.

SOFÍA.- Usted lo ha decidido, tiene dinero y se quiere divertir ¿verdad? (Ríe maliciosamente).

RICARDO - No lo tome así, ¿qué le parece si vamos a algún lugar?.

SOFÍA.- No, no puedo, diviértase con otra persona o con varias, o solo si lo prefiere, pero conmigo no, yo tengo muchas cosas que hacer, los exámenes ya están encima y a duras penas puedo con fonética, de filología ni hablar, si no estudio duro, Moreno de Alba me reprueba, son pocos los que aprueban esa asignatura, ¿no ha leído su columna en el periódico?. Es interesantísima.

RICARDO - ¿Por qué no lo piensa?. Conozco lugares agradables, elegantes, de todo tipo, para divertirnos.

SOFÍA.- Pero.. a qué se refiere exactamente cuando habla de divertirnos ¿para qué saldríamos?. A demás eso de "salir" a mí me parece un eufemismo.

RICARDO - Es muy simple, para que rompa usted con la rutina, no me malinterprete, para que no esté sola.

SOFÍA.- Romper con la rutina. , los libros son mi vida, sola no estoy, en la UNAM somos doscientos sesenta mil alumnos, sesenta mil profesores y no sé cuantos empleados, además tengo a mis padres.

RICARDO - Yo me refiero a otro tipo de gente, personas de su edad, gente bonita, gente importante... ¿no le gustaría estar rodeada de gente que la admire, que le sirva, en lugar de estar en este lugar ayudando a otros?.

SOFÍA.- Bueno, si, sería interesante ser yo la que pida informaciones y que me ayuden a encontrar los libros que necesito en lugar de andar hurgando en catálogos y estantes polvosos, pero me temo que la gente bonita a la que usted se refiere no sabe mucho de publicaciones...

RICARDO - ¡Piénsalo bien!. ¿Puedo hablarte de tú?.

SOFÍA.-...Si, si quiere la próxima semana lo discutimos porque lo que es ésta, estoy hasta la coronilla de trabajo, puede hablarme de tú y ya veremos la próxima semana si puedo hacerme un campito, por ahora necesito arreglar estos volúmenes que acaban de llagar y ya se me hizo tarde.

CUADRO NÚMERO DOS

Benito y Esperanza, padres de Sofía conversan en la sala-comedor de su casa.

ESPERANZA.- Benito, necesito hablar contigo, es acerca de Sofía.

BENITO.- Dime, dime.

ESPERANZA.- Me preocupa su ensimismamiento, siempre entre sus libros, nadie se le acerca, no contenta con la biblioteca de la Facultad ahora se ha metido a trabajar en una librería. ¿A quién va a conocer en semejante sitio, qué futuro le espera?

BENITO.- ¿Has notado algo?. A mí me parece una chica normal, estudiosa y responsable.

ESPERANZA.- Pero tiene 27 años, eso de estar únicamente leyendo libros y ahora haciendo que otros los lean me parece una exageración.

BENITO.- Déjala, déjala, se está preparando, todo lo demás vendrá a su tiempo.

ESPERANZA.-¿Qué, es que tú le conoces a alguien, te ha hablado de sus relaciones personales?.

BENITO.- No, para nada, lo único que sé es que solo tiene 27 años, y seguramente encontrará a alguien que la quiera y a quien querer, tiene tiempo de sobra.

ESPERANZA.- Yo no estoy tan segura, veintisiete años y sin

una relación estable me parece extraño, no sé, francamente lo veo raro, no será que...

BENITO.- Pues platica con ella, las mujeres tienen más facilidad para hablar de esas cosas, cuando la conozcas mejor ya verás que hasta romántica resulta, en el fondo no hay mujer que no lo sea.

ESPERANZA.- Como madre me preocupa, hasta ahora yo veo que no tiene interés sino en sus libros, en nada, ni en nadie más.

BENITO.- A mí también me preocupa, pero de otra manera, me preocupa que se encuentre con un egresado de la ENAP, esos, si no son motos son guerrilleros o las dos cosas juntas, Dios nos libre, pero tranquilízate, en Filosofía y en otras Facultades hay muchachos decentes y Sofía es muy inteligente, sabrá con quien se relaciona.

ESPERANZA.- Tú eres más sencillo Benito. ¿Por qué no platicas con ella, a ver si le sacas algo, si conoce a alguien, si, si...

(Sofía llega a casa e interrumpe la plática de sus padres).

SOFÍA.- Hola todo mundo, ¿interrumpo una conversación importante o simplemente discutían sobre mi persona?

ESPERANZA.-¡Hola Sofía!. Ni lo uno ni lo otro, ¿Dónde has estado?.

SOFÍA.-¿Pues dónde más?, en la librería.

BENITO.- Estabas como de costumbre, sofiando libros, (ríe).

SOFÍA.- Tuvimos inventario, por eso llego tarde.

ESPERANZA.- (Con sarcasmo). ¿Llegaste más tarde por los inventarios, nos será que te anda rondando por allí un jicotillo. ?.

BENITO.- Inventas inventarios, (ríe). Dinos, cómo te fue hoy.

SOFÍA.- En la Facultad, como casi siempre, la clase de medieval con Paciencia Ontañón, maravillosa; luego llegaron unos chicos, hicieron alboroto, invitaron a un mitin y se fueron. En la librería el trabajo aumenta día tras día, hoy conocí a un tipo raro que me estuvo quitando el tiempo, era uno de esos engreídos que suponen que el dinero lo es todo, comentó que si uno era joven y de buen ver, uno podría debería divertirse.

ESPERANZA.- Pues eso no me parece tan descabellado, pero bueno, dime, ¿era guapo?.

SOFÍA.- No me pareció feo, guapo tampoco, la verdad es que no recuerdo bien.

ESPERANZA.- Pero.. ¿Cómo es que no puedes acordarte si está guapo o no, pues qué no te fijas?.

SOFÍA.- No me dio tiempo de fijarme, yo estaba ocupada acomodando el envío de *Tusquets* para el inventario... me invitó a salir, pero le di largas, no sé...

ESPERANZA.- Supongo que aceptaste.

SOFÍA.- No, me pareció extraño, poco confiable, la gente va a las librerías y pregunta por libros, pero no va a invitar a las empleadas a salir. Además no se interesa sino por obras de superación personal, de autoestima, de supuesta realización... a lo más que llega es a Carlos Cuauhtemoc Sánchez... Le recomendé cuentos de Horacio Quiroga y no los ha leído

porque le aburren, le resultan pesimistas.

BENITO.- ¡A caray!, entonces estamos fritos, por las letras no le da, por la ciencia menos, eso me tranquiliza, seguramente no tiene atributos para que te fijes en él, yo...

ESPERANZA.- ¿Iba bien vestido?

SOFÍA.- Sí, es de esos muy atildados, con camisa de seda y pulsera de oro macizo, típico junior, pero no se veía mal.

ESPERANZA.- ¿Qué te platicaba, qué te dice?

SOFÍA.- No hablamos mucho, sólo me trató de impresionar, me invitó a salir, imagino a tomar un café, no más.

BENITO.- No, no está bien, tu tienes razón, si no habla claro, es sospechoso, hay que desconfiar, no es que yo me oponga...

ESPERANZA.- (Interrumpiendo). Si sólo es tomar un café Benito.

BENITO.- Si de un café se trata lo pueden tomar en la librería, después de tu hora de salida.

SOFÍA.- Sí, puede ser que tomemos un café en la librería. (Interrumpiendo). Que se vaya al cuerno y tome azul, café es muy pronto. ¿Lo conoces, lo has visto anteriormente?.

SOFÍA.- Lo había visto en la librería pero no me había fijado en él, fue hasta hoy que me invitó.

ESPERANZA.- (Interrumpiendo) ¿Te dijo en qué trabajaba, traía maletín, algo de trabajo?. Seguro que hay algo que revela su ocupación.

SOFÍA.- No lo sé, no recuerdo ningún detalle, yo en mi trabajo me ocupo de vender libros y de orientar a los clientes no de analizarlos.

BENITO.- Esa literatura barata que dices que le gusta, a mi no me convence. ¿No crees que te exponen si sales con él así nada más, cosa que definitivamente no te estoy recomendando, fijate de qué habla, así sabrás quién es y qué quiere, por lo pronto lo que nos has contado de él no me gusta.

ESPERANZA.- Si tuviera malas intenciones no iría a la librería, los vividores no frecuentan esos lugares, si va allí a buscarla es que, es que.. Bueno Benito, hay que darle una oportunidad, no seas tan negativo.

BENITO.- Podrías invitarlo a casa, eso es una buena oportunidad para todos.

SOFÍA.-¿Lo invito?. Cómo lo voy a invitar, si apenas lo conozco.

BENITO.- No, tienes razón, es muy pronto, mejor que vayan al café y tomen azul, o mejor agua de horchata que es más saludable.

SOFÍA.-¿Por qué le dan tanta importancia a ese tipo?. ¿Ya ven por qué nunca les cuento lo que me pasa?. Inmediatamente hacen conjeturas o se imaginan cosas.

BENITO.- Es que nos importas Sofía, nos importas.

ESPERANZA.- Está bien, será como ustedes dicen, pero, ¡ay Sofía! Nunca traes a nadie a la casa, estamos preocupados o... alégrate un poco, organicemos una fiesta, una comida.

SOFÍA.- No mamá, no te preocupes, esperen un poco.

BENITO.- Que primero vayan al café, a tomar horchata, a platicar y tal vez después...

CUADRO NÚMERO TRES

Sofía y Ricardo en la cafetería de la librería

SOFÍA.- Está muy bonito tu departamento, tú lo decoraste o... ¿te ayudó alguien?.

RICARDO - El arquitecto de la compañía se encarga de esos detalles, lo que me interesa es saber si te ha gustado lo que hemos vivido juntos.

SOFÍA.- Pues, la verdad es que tú tenías razón, si uno lo decide, lo puede pasar bien, se puede divertir mucho.

RICARDO - Y eso no es nada, la diversión puede ser permanente, tú puedes tenerla, he pensado que si viviéramos juntos sería lo máximo. ¿Por qué no te mudas a mi departamento?. Es cierto que yo por mi trabajo no podría estar todo el tiempo contigo, pero siempre que esté aquí en la ciudad me tendrás a tu disposición, tú sabes que viajo mucho.

SOFÍA.- Pero...

RICARDO - No necesitas trabajar, yo te puedo brindar todo lo que tú mereces, si quieres puedes seguir estudiando, la cultura es lo mejor para socializar, permite alternar con la gente de mundo.

SOFÍA.- Pero, entonces, vas a contratarme para que te ayude a alternar, para que haga agradables tus ratos libres como dices tú, siempre que estés aquí en la ciudad, me mantendrás como a una reina a cambio de un servicio.

RICARDO - No, no, quiero que vivas conmigo, quiero que te sientas mía. Te puedo ofrecer muchas cosas, si no te gusta el depa podemos comprar otro.

SOFÍA.- De manera que puedo pedir lo que quiera.

RICARDO - Todo lo que quieras lo pongo a tus pies.

SOFÍA.- Pero, a cambio de qué, yo, ¿qué te puedo ofrecer?.

RICARDO - Compréndeme, me gusta estar contigo, eres bonita, tienes un cuerpo delicioso, eres fogosa y al mismo tiempo decente, eres muy culta, muy inteligente, eres lo que un hombre como yo necesita. Además, estoy seguro de que tú también gozas conmigo, lo hemos pasado bien, muy bien.

SOFÍA.- Tú me das todo lo que yo quiera, pero algo buscas a cambio. ¿Qué es lo que buscas?.

RICARDO - Yo no puedo estar siempre solo, todos mis amigos tienen mujeres guapas que lucen en las reuniones, viajan con ellas, son mujeres mucho menos inteligentes que tú, pero aparentan más de lo que valen, son de alguna manera chicas de plástico, tú eres auténtica, la mujer que me haría sentar cabeza.

SOFÍA.- Me suena muy extraño, es como si no me hablaras a mí, como si te dirigieras a otra persona, a una mujer a tu medida, hecha precisamente para ti, sabes perfectamente lo que pienso de ti, nos la hemos pasado bien saliendo, pero, ¿vivir juntos, no te parece precipitado y contradictorio? En realidad somos tan diferentes..... Te he insistido en que para mí la belleza física, el poder, el matrimonio, el dinero son secundarios, que yo vivo de ideas y conceptos, los necesito

como una forma superior de existencia mientras que tú hablas del poder persuasivo de los medios, de las utilidades de la Bolsa y de los índices financieros, de.... Carlos Cuauhtemoc Sánchez....

RICARDO - No, si es a ti a quien me dirijo, lo sé perfectamente. No te preocupes, tengo claro que sabes muchas cosas pero me consta que también te gustan las comodidades, finalmente todos somos iguales, los sentimientos se comportan en forma parecida a la economía, todo se rige por las mismas leyes, la seguridad, el bienestar, el poder, acaban por pesar más que todo lo otro, sabrías educar a nuestros hijos, ya verás que con el tiempo terminarás compartiendo mi manera de pensar y disfrutando de lo que te ofrezco.

SOFÍA.-¿Y mis padres, has pensado en ellos?. ¿No sé qué dirán!. Ellos saben que soy una mujer fuerte que sabe tomar decisiones, de alguna manera me han estado orillando a pensar en mi futuro, a buscar marido, pero así, de repente, decirles que ya me voy de su lado, me parece violento, sobre todo para mi padre.

RICARDO - Vamos a hablar con ellos, si no están de acuerdo con mis ideas los convencerá la seguridad que pongo a tu disposición, eso no lo dudes, si lo que te detiene son ellos, déjalo de mi parte, te aseguro que yo los convezco.

SOFÍA.- Mi papá no me detiene, pero eso de llegar y decir sin más (a boca de jarro) que nos vamos a vivir juntos, seguramente no le gustará, habla mucho de romper con la

moral burguesa, en sus tiempos fue hippie y vivió en una comuna en Cristiana, cerca de Copenhague, pero en el fondo es tan convencional como mi madre. Ella por supuesto va a dar brincos de alegría pero al mismo tiempo va a exigir boda en la iglesia de moda.

RICARDO - Qué importa lo que piensen y lo que pidan, todo se les cumplirá, a su tiempo, lo que quiero saber es lo que tu piensas. ¿Qué sientes, qué quieres, te pasa la idea?. ¡Tendrás todo, tus padres también!

SOFÍA.- Tú lo que quieres, yo lo que quiera, ellos lo que pidan... (larga pausa). Mejor lo discuto primero con mis papás.

RICARDO -¿Sería hoy?.

SOFÍA.- No, de ninguna manera, hoy no, mi padre está fuera, déjame pensarlo. Sólo te pido una cosa, dejémonos de ver hasta que hablemos con ellos, déjame preparar el terreno, necesito entre tanto prepararme para darte lo mejor de mí, te advertí que vivo de ideas y convicciones, ahora necesito convencerme a mí misma de que no estoy perdiéndolas sino aterrizándolas, ampliando su espectro y su radio de acción.

RICARDO - Será como tú quieras.

CUADRO NÚMERO CUATRO

Sofía, Esperanza y Benito en la sala-comedor de su casa.

SOFÍA.- Necesito hablar con ustedes dos, les tengo una noticia.

BENITO.-¿De qué se trata?.

ESPERANZA.- A ver Sofía, siéntate. (Se sientan todos).

SOFÍA.- Ricardo me propuso que me fuera a vivir con él, a su departamento.

BENITO.-¿Qué que...!

ESPERANZA.- Espera Benito, deja hablar a la chica.

SOFÍA.- Que viviéramos juntos, me ha prometido las perlas de la virgen, mucho cariño y seguridad económica para todos nosotros.

BENITO.-¿Estás loca?. Estas loca, Sofía, loca de remate.

¿Dónde quedan tus principios, nuestros principios, la conciencia de clase, mi dignidad...?

ESPERANZA.- ir a vivir juntos, así nomás... No, cuando de verdad se ama, uno se compromete, esa es la manera decente de hacer las cosas, de saber que se tienen buenas intenciones, luego uno se casa y finalmente se va a vivir con el ser amado. ¿Quién te asegura que ese fulano lo único que quiere no es divertirse contigo y de paso burlarse de nosotros?.

SOFÍA.- Pues, va a venir a hablar con ustedes, le pedí que me dejara de ver por unos quince días para pensar profundamente en el asunto y hablar con ustedes.

BENITO.- Imaginate, imaginate mujer, Sofía, Sofía, nuestra hija. Todo lo platicado, todo lo construido, nuestras expectativas, la profundidad de nuestras convicciones... esas charlas, nuestro propio ejemplo, nuestro sacrificio... se va, se pasa así nada más y sin casarse a la trinchera enemiga....

SOFÍA.- Papá, tranquilízate, yo sigo siendo la misma, pero también quiero divertirme, disfrutar de la vida y poner los pies en la tierra, finalmente la estrategia para un buen desenlace es lo que cuenta, para mí no es tan importante el papelito, casada o no, es lo mismo. ¿No me decías tú enfáticamente, que debía aprender a volar por mi misma?. Pues eso estoy haciendo, yo sé mi juego, déjenme actuar libremente.

ESPERANZA.- Cómo no va a ser importante, no, no, no. Sofía, yo lo que pienso es que deben casarse. Los matrimonios modernos fracasan porque las mujeres ya no ponen condiciones, no guardan nada para la noche de bodas, porque ya ni noche de bodas exigen... ¿Por qué no esperas un poco?. Toma en cuenta que la familia de ese señor también espera verlo bien casado y si tú aceptas vivir con él sin matrimonio, después nunca te van aceptar como su verdadera esposa, piensa en eso.

SOFÍA.- Eso es lo que estoy haciendo, esperando, pensando y hablando con ustedes, meditando, pero, en el fondo, para mí

es igual, estoy segura de lo que hago, si él en verdad me ama tal cual soy, su familia me tiene sin cuidado, si todo sale bien, algún día nos casaremos, ahora, si las cosas son de otro modo, habrá tiempo de averiguarlo.

BENITO.- No me importa tanto el papelito ni la ceremonia en la iglesia de moda, lo que sé es que un hombre superficial y pagado de su posición económica no te conviene, no te quiere, no pude quererte sino como juguete pasajero, esos hombres no aman sino al dinero y a su posición social, no te educamos para cumplir los caprichos de un júnior, para entregarte embobada ante la promesa incierta de una vida sin tropiezos económicos. ¡Como si eso fuera todo...!

ESPERANZA.- Y los hijos. ¿Puedes estar segura de que te dejará tener?, ¿y si llegan a separarse, te los va a confiar, qué será de ellos?

SOFÍA.- Mamá, no te adelantes, eso sería igual con boda y sin ella, con ligeras variantes siempre es lo mismo.

ESPERANZA.- No es lo mismo, si te abandona, te quedarás sin carrera, sin hijos, y lo que es peor, sin convicciones. ¿Qué va a ser de ti?.

BENITO.- Yo no conozco a Ricardo, pero si tienes hijos sin casarte, quién te los va a mantener. Tú dices que el señor ese tiene dinero, pero cuánto, y si lo tiene, ¿será tan generoso como promete?.

SOFÍA.- Para mí todo eso es relativo, lo que me interesa realmente es saber si me ama, yo lo estoy empezando a amar.

BENITO.- Recapacita, recapacita, esas desveladas tuyas y

mías...

SOFÍA.- Lo que no entiendo es por qué....

ESPERANZA.- (Interrumpiendo). No sé de dónde sacó semejantes ideas esta chica.

BENITO.- (A Esperanza). Pues de ti mujer, de quién más.

SOFÍA.- De veras que no les entiendo, pensé que era una buena noticia. Llevan años empujándome a que me consiga marido, sobre todo tú, mamá, y ahora...

ESPERANZA.- (Interrumpiéndola). De esta manera no, tú lo has dicho, te empujamos a que consigas marido, no a que te enredes con el primero que te hace ojitos, no, Sofía, no nos das una buena noticia. Me gustaría que tuvieras todo resuelto, segura del compromiso matrimonial, con régimen de sociedad conyugal, que no te va a faltar nada, las cosas bien, Sofía.

BENITO.- Eso tampoco me parece, no le metas ideas.

SOFÍA.- De manera que si nos casamos ustedes lo aprueban

BENITO.- El amor que dices que empiezas a sentir por él está endulzado por el dinero.

ESPERANZA.- Es lógico, tiene 27 años, educada, ella misma es para cualquier hombre un buen partido, para un hombre con dinero. ¿Por qué no habría de exigir comodidades y estabilidad económica?

SOFÍA.- Pues ya lo he platicado con Ricardo, vendrá dentro de quince días por la noche, ese plazo le he dado para que todos estemos de acuerdo, ustedes, él y yo.

BENITO.- Ah, Sofía, si estás convencida, no te atormentes, haz con tu vida lo que te dicten tu conciencia y tu corazón

SOFÍA.- (Aparte). Me cuesta tanto comunicarme con la gente, hasta mis padres parecen no entender nada. Ricardo dice que me quiere y me invita a vivir con él pero no me gusta su superficialidad, su prepotencia solamente basada en el dinero que ostenta, me dice que me da todo lo que puedo desear pero no se da cuenta de que lo que quisiera más, es compartir con él la poesía, la belleza y la bondad, creo que eso no se lo puedo pedir, apenas comprendería..., pero lo amo, aunque no sé si me dejo influir por los deseos de mi madre de verme al fin casada, no estoy segura en realidad de querer compartir con él la vida, no sé si quiero estar con él..., le da mucho valor a lo físico, de eso si estoy segura, sé que me desea como yo lo deseo y quizás por ello quiere comprarme, tenerme en su casa para gozarme cuando le plazca, a su disposición. Tengo que hacer algo para dejar las cosas claras con él y conmigo misma, con mis padres, con todo el mundo. No sé si seré capaz pero me propongo hacer algo terrible que nos revelará a todos la verdad desnuda de la vida y del amor, sin tapujos, solamente eso nos colocaría por encima de la mediocridad de las convicciones y la simulación, aunque sea doloroso, o quizás precisamente por doloroso, será auténtico, regenerador..., hay tan poca distancia entre el amor y la náusea...

Sofía toma un jarrón chino del centro de la mesa y sale de la escena.

Se escucha el ruido de un WC.

CUADRO NÚMERO CINCO

Esperanza, Benito Ricardo y Sofía, en la sala-comedor de la familia Alarcón

ESPERANZA.- Benito por favor, el centro de mesa no se deja cuando se pone el servicio, quítalo de allí.

BENITO.- Vamos, vamos.

ESPERANZA.- Benito, ya deja esas cosas como estaban, no toques más. Ayúdame a poner la mesa. ¿Cómo nos sentaremos?.

BENITO.- (Parsimonioso). Antes hay que poner los platos, luego los cubiertos. En la cabecera debo estar yo, en la otra, no, no, mejor tú, él a un lado, frente a ella. Los cubiertos. ¿Así van?.

ESPERANZA.- (Se acomoda las medias). Consulta el manual de Carreño, tú no sabes poner la mesa y yo no sé dónde tengo la cabeza. Tú tan tranquilo, yo con el alma en vilo y esta niña que no da señales de vida, esta bien que se arregle pero en quince días apenas ha salido de su cuarto.

BENITO.- No te precipites, los invitados nunca llegan a la hora convenida, pero es verdad, dadas las circunstancias, el "galancete" no debe tardar.

ESPERANZA.- Se me corrió la media... tenía que ser en este momento, en este preciso momento.

BENITO.- Deja la media, ese señor viene por Sofía, no a revisar tus medias.

ESPERANZA.- Cuando te pones así eres insoportable, Benito. ¿No comprendes que está en juego la felicidad de nuestra única hija, debemos dar buena impresión, con el carácter y la manera de ser de Sofía, no van a sobrarle pretendientes, a sus años, a los veintisiete, es el primero, el único que verdaderamente la ha entusiasmado y no deja de preocuparme la actitud que ha mostrado en estos quince días de espera, temo por su salud, está demacrada, no debemos dejar pasar la oportunidad...

(Suena el timbre)

ESPERANZA.- El timbre, pronto, llama a Sofía. Yo abriré la puerta.

BENITO.- Muy bien, muy bien.

(Esperanza sonriente se acomoda el peinado al tiempo que abre la puerta).

RICARDO - Buenas noches señora, mucho gusto, usted debe ser Esperanza la madre de Sofía.

ESPERANZA.- Mucho gusto, Ricardo. Sofía nos ha hablado mucho de usted, pero pase, le voy a presentar a mi esposo. Benito, ven acá.

BENITO.- Tanto gusto. Benito Alarcón.

RICARDO - Ustedes dispensarán pero como le prometí a Sofía no buscarla ni llamarle por teléfono en todos estos días

no supe si ordenar una cena a un buen restaurante para no ocasionarles molestias. De hecho todavía estamos a tiempo, si quieren....

BENITO.- (Interrumpiéndolo). No se preocupe, usted está en su casa y será atendido como se merece.

RICARDO - Es que yo querría ofrecerles algo especial.

ESPERANZA.-;Qué amable de su parte!, pero nos encanta recibirlo, acá tenemos todo listo, tome asiento. ¿Le sirvo un whisky?, y tú Benito, ¿también quieres uno?. (Ambos asienten con un movimiento de cabeza). Lo toman con soda, ¿verdad?.

RICARDO - Siempre es mejor la cocina hogareña, sobre todo cuando se come tanto en restaurantes, aunque tengan *chefs* de fama internacional, uno termina aburriéndose.

Además, Sofía me platicó que usted es hija de una italiana que preparaba las mejores *provoletas* de Buenos Aires.

ESPERANZA.- Y las sigue preparando a sus setenta y cinco años, paro hace mucho tiempo que no la visitamos, ella sigue en Argentina, usted sabe cómo andan las cosas por allá. (Benito se aproxima al carrito-cantina donde Esperanza prepara las bebidas. Esperanza le susurra al oído). Te dije que podía ser buen partido, esta es el candidato de Sofía.

BENITO.- A mí no acaba de gustarme. (Regresa a la sala ofreciendo el *whisky* a Ricardo con una sonrisa hipócrita)

RICARDO - Gracias

ESPERANZA.- Enseguida baja Sofía, mientras ustedes

vayan platicando, yo todavía tengo detalles pendientes en la cocina. (Se dirige a la cocina).

BENITO.- Y dígame, a qué tipo de negocios se dedica usted. Sofía nos ha comentado que viaja mucho, pero no acabo de entender qué es lo que hace, a qué se dedica.

RICARDO - En efecto, voy mucho a la frontera, tengo una casa de bolsa y mis accionistas son principalmente americanos, gente muy importante, con mucho dinero.

BENITO.- Pero no tendrá usted relaciones con esos explotadores de las maquiladoras y menos con los narcos, ¿verdad?...

RICARDO - Pues yo no conozco a ningún narco pero supongo que hay de todo, yo no me responsabilizo de la conducta de mis clientes, solamente los asesoro para que hagan crecer sus inversiones, así ellos ganan dinero y yo también.

(Se hace un silencio embarazoso. Benito se queda meditando moviendo afirmativamente la cabeza).

BENITO.- Discúlpeme, no quise hacer ninguna insinuación, lo que pasa es que yo entiendo muy poco, o mejor dicho nada de esas cosas, me dedico a la investigación básica, ¿sabe?, soy matemático.

RICARDO - Eso me dijo Sofía, también me dijo que da clases pero no logró hacerme entender en que consiste lo básico de las matemáticas y para qué lo investigan, para qué sirve.

Entran al mismo tiempo Sofía con el jarrón y Esperanza con un platón humeante, ambas depositan su carga en la mesa, después todos vuelven la mirada hacia Sofía que sonríe a Ricardo.

SOFÍA.- (Entra con aplomo). ¡Hola todos! Se les ve nerviosos, hola Ricardo, ¿cómo has estado?. (Va y lo besa).

RICARDO - Pero Sofía, ¿qué te ha pasado?, estás desmejorada.

SOFÍA.- Sólo me he estado preparando para recibirte.

ESPERANZA.- Creo que ya podemos pasar a la mesa, antes que el *velouté* de ostras pierda su punto de temperatura. Siéntese usted Ricardo, aquí, tú hija allá, tu madre y yo como siempre. (Se acomodan en sus respectivas sillas, visiblemente desconcertados e incómodos).

RICARDO - Esto se ve y huele maravilloso, me recuerda un platillo de Paul Bocuse que degusté en su restaurante en Lyon, es inconfundible por sus ostiones flotando en la maravillosa crema

ESPERANZA.- Me rindo ante su erudición gastronómica, en efecto aprendí a hacerla en su libro que acaba de aparecer en español, por cierto que allí recomienda que se sirva antes de un "*blanquette de vau*" y eso precisamente preparé hoy para recibirlo. El toque refinado lo da una fina ralladura de nuez moscada molida justo antes de tomarla. (Sirve el *velouté*, ralla la nuez sobre cada platillo y comienzan a comer).

BENITO.- Ojalá venga Ricardo frecuentemente, no siempre se

come así en esta casa.

ESPERANZA.- Benito, por favor, no empieces con tus sarcasmos, créame Ricardo que me esmero por estar al día, tengo el libro de Arguiñano para la "*nouvelle cuisine*" y el de Michel Guerard para la tradicional, la cocina italiana la aprendí de mi madre, pero a este marido mío no hay forma de tenerlo contento.

BENITO.- No, contento si estoy, pero digo que conmigo no te esmeras tanto, por lo menos no diariamente, la verdad es que esto está excelente, extraordinario ¿no le parece, Ricardo?.

RICARDO - (Como percibiendo un olor desagradable) - Si claro, claro, lo que pasa es... que.. no sé cómo decirlo, esto... la verdad es que Sofía, (a Sofía), te has transformado considerablemente.

ESPERANZA.- Pero no se lo tome tan a pecho, Ricardo. Ha estado tan ilusionada esperando este día que se ha desmejorado mucho, no ha andado bien del estómago.

RICARDO - Yo lo entiendo señora, sólo que es que.. es que yo conocí a su hija y me deslumbró, hace tan poco tiempo...

BENITO.- Bueno, en mis tiempos los noviazgos cortos eran de dos años, los normales de cuatro y los largos de más de cinco, ahora todo a cambiado, los jóvenes van muy deprisa, quieren comerse el mundo a puños, pero ande, diga, ustedes dos tienen planes, ¿no es cierto?.

RICARDO - Sí, no, no sé si es correcto...

ESPERANZA.- Bueno, es una situación que hay que

enfrentar. Nosotros comprendemos que las cosas ya no son

como antes, díganos Ricardo.

BENITO.- Díganos, hable por favor... (pausa).

SOFÍA.- (A Ricardo). Anda, diles, yo ya les platiqué nuestros propósitos, están enterados.

RICARDO - No sé cómo decirlo, esto... la verdad es que no entiendo... (da muestras de estar sintiendo náuseas).

ESPERANZA.- Pero, ¿se siente mal Ricardo?, (mira fijamente a Ricardo y se pone de pie). ¿Le trigo un vaso con agua?.

RICARDO - Creo que hay un error.

ESPERANZA.- Cómo un error. ¿A qué se refiere?.

RICARDO - Es que creo que ella no es.

ESPERANZA.- (Se sienta). ¿Cómo que no es, a qué se refiere?.

RICARDO - Nada que ver, en serio Sofia, esto hay que remediarlo.

SOFÍA.-¿No entiendes Ricardo que ahora sí soy yo como tú dices, inteligente, fuerte, bella, verdaderamente bella, no sólo por la turgencia de mis carnes?.

RICARDO - Claro, tienes razón, creo que si eres, (fijando la mirada en los senos de Sofia), pero has perdido cosas, cosas....

SOFÍA.-¿Pero por qué te preocupas tanto en mi aspecto?.

Ahora que estoy convencida, estaré mejor que antes, puedes estar seguro.

ESPERANZA.- Acá el error es otro, Sofia. ¿Qué está diciendo este hombre, qué diálogo incomprensible es éste?.

RICARDO -¿Dónde quedó aquella Sofia, dices que ahora tu belleza es diferente?.

Ricardo, Benito y Esperanza se congelan.

SOFÍA.- Me lo temía, lo más probable es que no tengas la menor idea de mis ideales y de mis procedimientos, pero he decidido apostar por ti, aquí está la belleza, aquí está el amor, aquí está la pasión, lo que te interesa, lo que tanto anhelas!. Lo vas a tener tan cerca y tan distante como tu sensibilidad lo permita. Esto será definitivo...pero tengo esperanzas... no estoy mal, es una percepción, es una porquería, sí, pero es también el único camino... (vomita en el jarrón). Llevar las cosas hasta el colmo de la abyección para resucitar. Es esa la esperanza y si tú me acompañas ya nada podrá separarnos, seré tu amante, tu puta, tu esposa o lo que sea, seremos invencibles, viviremos plenamente el amor que ahora únicamente se asoma en el estremecimiento de nuestros cuerpos cuando nos entregamos..., tengo que hacerlo, tengo que lograrlo, tengo que entregarme completa y sin reservas, ojalá que puedas comprenderlo...(vomita por segunda vez). Tengo que hacer algo para dejar las cosas claras conmigo misma y con todo el mundo...(vomita por tercera vez y deposita el jarrón frente a Ricardo que permanece sentado, atónito). (Se hace un silencio denso).

ESPERANZA.- (Mira alternativamente a Ricardo, a Sofia y a Benito). Perdón, con permiso. (Se levanta lentamente de la mesa y se retira).

BENITO.- (se levanta también, mirando alternativamente a

Sofía y a Esperanza). (La sigue).

Sofía mira fijamente a Ricardo. Entra audio con el cuarteto 14 de Shubert, Ricardo mira incrédulo a Sofía, se miran inexpresivos, fijamente.
Oscuro en *fade*.

3. ETAPA DE PRODUCCIÓN

3.1 DESCRIPCIÓN DE LA REALIZACIÓN DE IMÁGENES-PARA CADA CUADRO.

3.1.1 CUADRO NÚMERO CINCO

Para la producción de la obra se comenzará con la captura de imagen del cuadro numero cinco cuya complejidad y fuerza dramática es mayor. La acción se desarrolla en la sala-comedor de la familia Alarcón y la escena comienza con los preparativos para recibir a Ricardo, quien llegará en unos minutos con el fin de pedir la mano de Sofia a sus padres; posteriormente la cena y finalmente el desenlace de la obra.

La escenografía comprende:

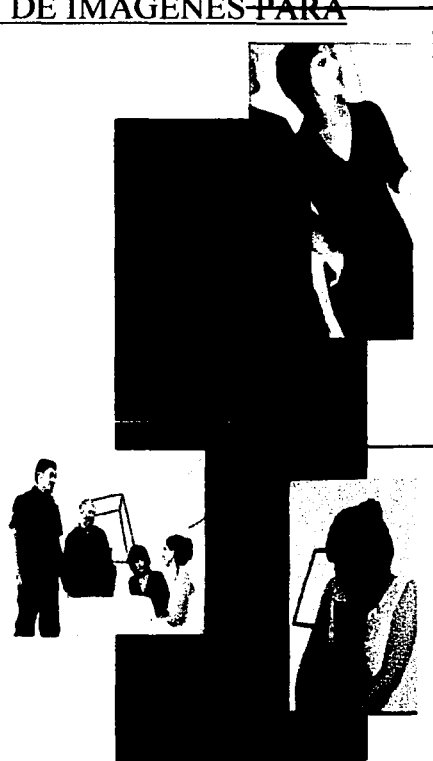
- mesa del comedor con mantel blanco
- mesa alta de la entrada con mantel blanco
- jarrón de vidrio color azul que está colocado sobre la mesa alta de la entrada
- dos marcos negros de ilusión óptica, representando ventanas
- piso, techo y paredes blancas

El vestuario:

Ricardo: pantalón y camisa negra

Esperanza: falda negra y blusa gris Oxford

Benito: pantalón de traje y camisa de vestir grises



Sofía: vestido largo blanco con discretos bordados de color, que se distinguen de entre la sobriedad absoluta del vestuario de los demás personajes.

Cabe mencionar la relación que se establece en la creación escénica de esta dramaturgia con las corrientes artísticas que he mencionado en el primer capítulo de esta bitácora, en específico, se busca conexión al arte de concepto, prevalece un MINIMALISMO fundamentado en el propio espacio: las paredes blancas, las mantas blancas, los botes que se utilizan y funcionan como las sillas del comedor y la cinta adhesiva con la que se crean marcos que simulan ventanas o cuadros, los cuales se basan en la idea de un ARTE CINÉTICO y en el OP ART que logran una ilusión y se aferran a la simplicidad de formas y austeridad en elementos.

No existe entonces una escenografía fastuosa y barroca sino una historia recreada y contada desde un espacio conceptual de la idea del texto, de las aspiraciones creadoras de los realizadores y de la inminente necesidad de propuesta, quizás el reflejo de una imagen "*a priopi*", como la que sostiene el CUBISMO SINTÉTICO, lo que se podría observar por ejemplo en las ventanas. Todo ello, motivo por el cual el contexto histórico de enmarca esta propuesta parte del CUBISMO y su afán de renovación.

La dinámica de trabajo es la siguiente:

1. El director indica a los actores su lugar en la escena.
2. Una vez en su sitio, que en este caso es alrededor de la mesa del comedor de la casa Alarcón, el director los llama a un momento de relajación y concentración para comenzar el trabajo actoral y ubicar a cada uno en la psicología de su personaje.
3. El director procede a leer el diálogo que los actores escuchan y de acuerdo a lo que ahí sucede van animando con movimientos gestuales y corporales. Debido a la complejidad de la escena y la importancia de tales expresiones, el director decide dejar de apuntar los diálogos para enfocarse en la dirección de escena y es entonces que otra de las participantes toma el rol de apuntador.
4. El director pide que el apunte sea lo más lento y pausado posible, de tal manera que la escena se desarrolle prácticamente en "cámara lenta", lo cual permite la captura de imágenes mucho más precisas. Así, de acuerdo a las necesidades del fotógrafo, la escena se detiene "congelando" momentos claves de la actuación.

El cuadro es largo y complejo, además debe repetirse cuantas veces sea necesario tanto para la captura fotográfica como para la de video. Por un lado se analiza y se captura a cada

personaje por separado y por el otro, la interacción de todos dentro de la escena.

El momento más complejo de este cuadro es la parte donde el personaje de SOFÍA vomita dentro del jarrón azul, es por ello que este cuadro requirió de dos secciones para su realización y fue en la segunda de estas que se lograron afinar detalles e intenciones actorales.

3.1.2 CUADRO NÚMERO DOS

Para continuar la captura de imágenes se decidió realizar el cuadro numero dos que también se desarrolla en el interior de la casa de la familia Alarcón.

En la escena Benito y Esperanza conversan sobre el futuro de su hija, cuando ésta llega a comunicarles que ha conocido a Ricardo.

La escenografía comprende

- la mesa de centro de la sala, con mantel blanco.
- una banca cubierta de tela blanca que representa un sillón.
- Una ilusión óptica creada con cinta adhesiva negra que da a la vista una puerta.

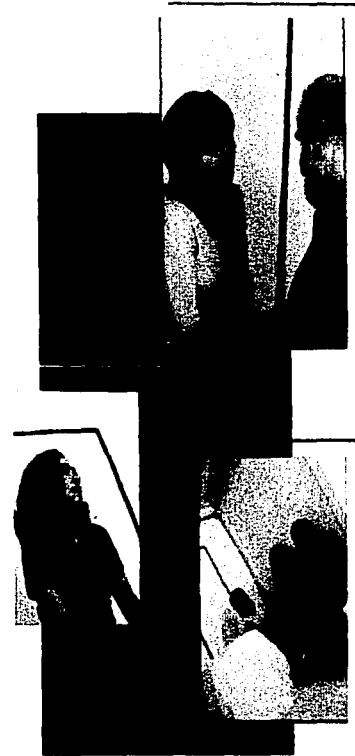
El vestuario:

Esperanza: blusa y pantalón color beige

Benito: pantalón de traje y camisa de vestir gris Oxford

Sofía: pantalón azul marino y blusa negra. (uniforme de la librería)

La escena establece el mismo concepto empleado ya en el cuadro cinco; el ambiente es igual, el minimalismo en



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

forma y materiales prevalece en toda la obra e incluso cabe resaltar el punto del vestuario, donde también se denota la sobriedad y sencillez, parte del mismo interés significativo del trabajo.

3.1.3 CUADRO NÚMERO UNO

Esta escena se desarrolla en la librería donde trabaja Sofía quien se encuentra entonces acomodando unos libros en los estantes cuando es abordada por Ricardo que llega a platicar con ella.

La escenografía comprende:

- una escalera (de la estructura del aula).
- piso y fondo blancos.
- un estante con libros diseñado como ilusión óptica.
- un banco.

El vestuario:

Sofía: pantalón azul marino y blusa negra.

Ricardo: pantalón gris claro, playera blanca y chaqueta gris verdoso.

El OP ART sostiene una idea de ilusión, de engaño, que lejos de perjudicar el entendimiento le brinda al observador una forma gráfica que puede declinar en diversos resultados. En este cuadro cito este tipo de arte ya que es evidente su fundamento para la creación escenográfica del mismo. El estante de la librería que se ha creado a partir de la cinta negra adherida al muro blanco es por mucho la mejor y



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

más representativa muestra del concepto que se logró realizar en este proyecto escénico, elemento que aunado al vestuario, los diálogos y los mismos movimientos en escena, consolidaron el primer cuadro, el cual además debe presentarle al espectador la idea primera de la obra en general.

1.4 CUADRO NÚMERO TRES

En este cuadro Sofia y Ricardo se encuentran en la cafetería de la librería y platican acerca de la idea de vivir juntos. La escenografía se conserva de la librería con sus estantes pero la acción se desarrolla en la cafetería del lugar que contiene:

- una mesa diseñada por ilusión óptica.
- dos bancos.
- la escalera, que juega un papel importante dentro de la escena.

El vestuario:

Sofia: pantalón azul marino, blusa negra y chalina azul marino.

Ricardo: pantalón gris, y saco gris verdoso.

El elemento más sobresaliente en esta escena es sin duda la mesa de la cafetería, que no es más que la ilusión creada a partir de la adhesión de la misma cinta de ahislar que se utiliza en todos los cuadros, así como la visión en perspectiva de los escenógrafos plasmada sobre un soporte bidimensional (el muro blanco).



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.1.5 CUADRO NÚMERO CUATRO

La escena presenta una plática entre Sofia y sus padres a quienes comunica sus planes con Ricardo

El cuadro se desarrolla en la sala de la familia Alarcón al igual que el cuadro numero dos, así que la escenografía es la misma e incluso se maneja el mismo vestuario ya que las condiciones son parecidas y no existe problema pues los cuadros están separados.

Con este último cuadro se concluye la captura de imagen fija y en movimiento para pasar ahora a la captura del audio.

Hasta ahora se ha cumplido el objetivo conceptual del proyecto: Dar una propuesta plástica y conceptual para la creación de un ambiente escenográfico que se vincule estrechamente a la vanguardia artística con el fin de llevar una historia a escena.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.2 EL AUDIO

Una vez lograda la realización de imagen debe procederse a la realización auditiva, es decir, la captura de diálogos, sonidos incidentales y música que acompañarán a la imagen complementándola y dándole un sentido que el espectador podrá percibir evidentemente por el sentido del oído. Así, el trabajo poco a poco cumple con el objetivo de conjuntar diversos medios de expresión, que serán percibidos por los observadores y le darán las alternativas necesarias para poder crear una conciencia de la base profunda del proyecto que busca como ya he mencionado anteriormente, una experimentación absoluta de una puesta en escena, quizás incluso más cercana a una presentación multimedia.

Como todo el proyecto, la captura de sonido no puede quedar fuera de la experimentación, cabe reiterar que los participantes no son ni sonidistas, ni actores y si una grupo de alumnos de maestría que cursando una asignatura en escenografía intentan dar a conocer su trabajo basado en lo que bien podría llamar innovación y experimentación audiovisual-plástica.

Es necesario en primer instancia capturar los diálogos propios de la dramaturgia, para lo cual los participantes que forman el grupo actoral se reúnen en el

centro de cómputo de la Academia de San Carlos con el director quien a su vez representará el papel de RICARDO. Así pues, tanto él como los otros tres personajes (SOFÍA; ESPERANZA y BENITO) se reúnen en una mesa, el software que se utiliza es un editor de sonido para plataforma *Machintosh* llamado *Sound Edit*. Únicamente se utiliza un canal de grabación así que con un solo micrófono se capta cada cuadro de la dramaturgia en una interacción evidentemente lineal.

Una vez terminada la captura de los diálogos fue necesario trabajar para la edición de los mismos, con lo cual se perfeccionan o corrigen detalles de la voz, el volumen y el manejo de los tiempos de cada escena y de la interacción entre los personajes.

El profesor Jorge Álvarez, que como he mencionado con anterioridad, es uno de los participantes, e incluso actor de la historia, gracias a su hábil manejo del programa de edición de sonido se propone para realizar la edición tanto de los diálogos, como de la inclusión de las piezas musicales que se requieren para la complementación del trabajo. La tarea de edición de sonido resulta muy ardua, es un trabajo que llevé dos días completos ya que fue necesario

escuchar con atención cada escena y valorar cuál de las tomas era la más adecuada e incluso cambiar los diálogos de entre una toma y la otra de una misma escena obedeciendo a los requerimientos de calidad de la voz, ritmo, interpretación e interacción de los personajes.

El proyecto final en el que se pretende lograr un diaporama que narre algunas escenas de la dramaturgia concuerda con el siguiente resultado:

- se inicia con una música de tono dramático y enseguida aparece el título que se contempla en una duración de 20 segundos de diaporama, que comienza mostrando la imágenes del primer cuadro aun con la música de fondo, la cual concluye en un *fade out* en cuanto comienza el primer diálogo.
- Cada uno de los cuadros comienzan con música que termina en *fade out* para dar pie al diálogo y posteriormente hay un *fade in* y vuelve a entrar la música lo que produce el cambio de escena, es un ciclo de cierta repetición en cuanto a ese sentido, sin embargo cabe destacar los cuadros cuarto y quinto, donde la música empieza a partir del monólogo respectivo de la escena, en estos casos termina la locución y la música se queda en el fondo hasta el final donde se consideran 30 segundos para presentar los créditos.

LA ELECCIÓN DE IMÁGENES

La producción de imágenes fue muy fructífera, se logró recopilar una gran cantidad de información visual capaz de cumplir con el objetivo de contar la historia por este medio, pero evidentemente fue necesario pensar en una elección de las imágenes definitivas para este fin. Es por ello que se dio paso al proceso de selección de diapositivas, para lo cual, algunos de los participantes del proyecto se reunieron en la sala de consulta audiovisual de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde se cuenta con una mesa de luz a la cual fue necesario adherirle unas tiras de cartón que sostuvieran las imágenes en 6 hileras con 25 diapositivas cada una. Así pudieron observarse todas las imágenes pertenecientes a cada secuencia a un mismo tiempo para finalmente elegir cuáles cumplían con los requerimientos técnicos y conceptuales del trabajo audiovisual, contemplando los tiempos en el audio y en la planeación general del diaporama.

Por consenso se decidió qué imágenes aparecerían en cada uno de los cuadros y ahora el trabajo se enfocaría a coordinar tiempos de imagen con tiempos de sonido para el paso posterior: la presentación.

La idea original de presentación del producto audio-

visual fue en principio el montaje de una instalación en una sala que cumpliera con los requerimientos técnicos y ambientales para incluir tanto imagen de diaporama proyectada en pantallas contando con varios proyectores y controladores de disolvencias, como albergando también monitores que presentaran los videos obtenidos. Es decir, que en un mismo tiempo se verían todas las escenas, tanto en imágenes fijas como en imágenes en movimiento, escuchando siempre la locución de la dramaturgia como fondo de un mismo contexto. Con todo ello el espectador elegiría qué cuadro observar, el mismo, también estaría en movimiento logrando una cierta participación en el trabajo.

Lamentablemente debido al escaso tiempo de los participantes y las pocas facilidades de disposición del equipo requerido para realizar dicha presentación el proyecto se vio paralizado y finalizando. No obstante, como bien he mencionado uno de los objetivos de este proyecto era el servir como ejemplo de una planeación y producción audiovisual experimental y es precisamente por ello que fue elegido como tema de esta tesis de licenciatura, motivo por el cual, al detectar

ese fin inesperado del proyecto decidí darme a la tarea de realizar una presentación que si bien no estará basada en los terminos de la idea original si pretenderá dar una visión general del trabajo escénico-plástico; de la toma fotográfica y de video logradas y por supuesto, del concepto e idea de crear un trabajo propositivo y diferente.

3.4 LA PRESENTACIÓN FINAL

A partir de este momento las piezas del proyecto escénico-plástico, es decir, tanto las imágenes fijas y en movimiento como el audio deberán unirse para al fin ser llevadas ante la mirada del espectador en una edición final que las contenga, no obstante si bien este trabajo ya no será realizado por los participantes iniciales ni bajo sus lineamientos, si pretenderá dar a conocer todo lo obtenido en la producción del proyecto.

Se ha mencionado con anterioridad que esta propuesta escénico plástica fue elegida para llevar el seguimiento de su realización con el fin de crear un documento que recopile todas las etapas por las que pasó hasta concluirse y sería una tesis de licenciatura la que narraría dicho proceso así que la presentación final se realizará considerando las condiciones de la exposición de la tesis titulada: "BITÁCORA DE UNA PROPUESTA ESCENICO-PLÁSTICA" y cuyo proceso de trabajo fue el siguiente:

Una vez obtenidas todas las imágenes en transparencias (imágenes fijas) se eligieron las más representativas para cada una de las cinco escenas, no debían ser demasiadas ya que no se pretendía contar línea a línea el diálogo sino la esencia de la historia en función de los

tiempos de audio.

Al momento de la presentación ante el público se utilizarán 2 pantallas; la pantalla 1 será la principal y en ella se proyectará la secuencia de imágenes que narran cada escena, trabajo que se llevó a cabo con la ayuda de un *software* especializado en la edición de video y su conjunción con audio e imagen fija titulado Premier (en su versión 7). Cabe señalar que en esta pantalla únicamente se proyecta la edición principal que se compone de imágenes fijas en transparencia que fueron escaneadas con anterioridad.

La segunda pantalla tendrá como objetivo servir de apoyo a la anterior (pantalla 1), en ella se proyectarán algunas imágenes "clave" de la escena de pantalla 1, además de la imagen capturada en video para algunas escenas y alguna animación que sirva de apoyo visual.

Así es que ambas pantallas se complementarán una a otra para lograr la presentación final de la propuesta escénico- plástica obtenida que será expuesta en el Aula Magna de la Escuela Nacional de Artes Plásticas dando de ese modo por terminado el proyecto y esta tesis de licenciatura en Diseño y Comunicación Visual, dentro del área de audiovisual y multimedia.

CONCLUSIONES

La relación entre la escenografía y las diversas manifestaciones del arte plástico contemporáneo es en definitiva muy estrecha.

A partir de la aparición del CUBISMO y los cambios que se dieron entonces ha dado el arte hacia el happening, el performance, el arte conceptual, el arte cinético, el minimalismo y en general toda forma de expresión encaminada a la plástica han conseguido dar pie a las manifestaciones escénicas como parte importante del mismo arte, le han otorgado valor propio a la escena teatral y por consiguiente al trabajo escenográfico.

La versatilidad del arte y su aceptación por parte del público han hecho posible la interacción de la obra con el espectador. Las artes encaminadas al contacto con públicos masivos han dado cabida a la participación de más de un espectador en un mismo tiempo, logrando que éstos vivan e interpreten las obras según su percepción del mundo, ideas y conceptos propios.

Cada vez es más difícil entender el mundo sin relacionar arte, ciencia y tecnología, por ello, los elementos plásticos se ayudan y complementan con recursos técnicos y tecnológicos.

En la introducción de esta bitácora he mencionado la raíz de la idea primera y concepto para la realización de este proyecto escénico-plástico y creo conveniente destacar este proceso como una labor conjunta de objetivos que fueron cumplidos, principalmente:

- Creación de una historia nacida de la experiencia o la imaginación de uno de los participantes, elegida por convenio de todos ellos y complementada con sus aportaciones para al fin llegar a una dramaturgia bien establecida y detallada.
- Creación de diálogos surgidos de la naturaleza de la improvisación de los alumnos que tomaron los roles de cada uno de los cuatro personajes.

- Creación de un ambiente escénico plástico que conformado con tendencias minimalistas y de ilusión óptica logradas con materiales sencillos no sólo apoyó la historia sino que fue considerada la necesidad de una comunicación propia en cuanto a lo visual se refiere.
- Realización de un trabajo cuyo lenguaje visual e idea primera de concepto estuviera estrechamente ligada a un conocimiento de vanguardias artísticas, (como se ha mencionado, en específico con el minimalismo y el arte conceptual), pero siempre dando paso a la libre decisión y creación de un grupo de personas que trabajaron con el único fin de experimentación y aportación de una propuesta diferente, que si bien no descubre nada si muestra la inquietud de los participantes por realizar algo interesante, producto del curso de un tema selecto que a partir de ahora puede demostrar su eficacia y el tipo de trabajos

que pueden surgir a partir de incluirla como una asignatura oficial dentro del plan de estudios de maestría

Toda creación depende de un contexto y está en función de objetivos particulares; la imagen no puede ir separada del concepto, del medio en que se realice; y la obra no puede alejarse de un tiempo y un espacio. La evolución de las artes plásticas bidimensionales ha dado frutos en el plano de tres dimensiones.

Este trabajo se sirvió de la introducción de medios tecnológicos pertinentes tanto para la etapa de producción como para la presentación final. Fue de gran importancia observar el desarrollo del trabajo grupal y los acuerdos o dificultades que se presentaron así como la valiosa participación del director quien siempre orientó la participación de los alumnos.

Por consiguiente, en cuanto a lo plástico, sólo resta decir que se realizó un trabajo de imagen, de luz, de sonido y de movimiento corporal que interactuó con el espacio creándolo y otorgándole vida a un proyecto experimental que da al espectador la oportunidad de conocer una propuesta escénica alternativa y digna de un análisis como éste.

La realización de esta propuesta escénico - plástica entonces no sólo aporta eso (una propuesta más), sino además demuestra esa necesidad de las artes plásticas de buscar siempre algún resultado ligado estrechamente a las inquietudes y necesidades creadoras, como a bien se afirma en la hipótesis de este proyecto. Por otro lado, impulsa a un llamado para incluir este tema selecto en escenografía como asignatura oficial dentro del plan de estudios de la maestría en Artes Visuales, ya que demuestra ser de vital

importancia para el desarrollo de un proyecto escénico: de plasmar un concepto , una idea y una ilusión que aspira a dejar la bidimensionalidad para llegar a la tercera dimensión y así entonces poder admirarse en espacio, tiempo y movimiento

BIBLIOGRAFÍA

- § Ades, Dawn. El Dada y el Surrealismo, (traducción de M. Covian), México, ed. Labor . 1975 . 66p.
- § Avitia Hernández, Antonio. Teatro para principiantes: del rito al happening. México. Ed. Árbol, 1985. segunda edición 196p.
- § Battcock, Gregory. La idea como arte. España. Gustavo Gili, , 1997. 156p. (Col. Punto y línea).
- § Bertola, Elena de. El arte cinético, el movimiento y la transformación. Ediciones Nueva visión. Buenos Aires, 1973 p.19
- § Bettetini, Gianfranco. Producción Significante y puesta en escena, (traducción. Juan Díaz de Atauri), Barcelona. Gustavo Gili . 1977. 156p.
- § Boneme, Rodrigo El teatro y las artes Plásticas Buenos Aires, Argentina. Centro Editor de América Latina. 1968. 60p.
- § Cage, John. Del lunes en un año, (trad: Isabel Fraire. México. Ed. Era, 1974. 210p.
- § Cave, Richard. Ben Jonson and the theatre performance, practice and theory. London, Ney York: Routledge, 1999. 223p.
- § Combalia Dexeux, Victoria. La poética de lo neutro. Análisis y crítica de arte conceptual. Barcelona España, ed. Anagrama, 1975(Serie Estética) 135p.
- § Crucciani, Fabrizio. El Teatro de la calle: técnica y manejo del espacio (trad. Beatriz Lacoviello) México. Grupo Editorial Gaceta. 1992. 168p.
- § Dorfler, Gilo. Últimas tendencias del arte de hoy. (trad. Fernando Gutierrez). Barcelona, ed. Labor. 206p.
- § Downs, Harold. Theatre and stage. London. Sir I. Pitman . 1934. vol.1.
- § Droste Magdalena. Bauhaus, 1919-1933. (trad. Maria Ordóñez Rey) Alemania. Ed. Benedikt Taschen, 1991. 256pp. p. 17
- § Eco, Humberto. Cómo se hace una tesis Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. México. ed. Gedisa. 1984. 267p.
- § Glusberg, Jorge. El arte de la performance Buenos Aires Argentina. Arte Gaglianone. 1986. 109p.

- § Gran Enciclopedia Didáctica Ilustrada. El Arte. España, 1985. Tomo 8.
- § Jiménez, Sergio. Técnicas y teorías de la dirección escénica. México, UNAM, 1985. (Textos de Humanidades)
- § Historia del arte. México. Salvat Editores. 1979. Tomos 11 y 12.
- § Kowzan, Tadeuz. El signo y el teatro (trad. M. C. Bobes y Jesús G. Madrid, ed. Arco. 1997. (colección Perspectivas). 279p.
- § Lotman, Yuri. Estética y Semiótica del cine. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, (Colección Punto y línea). 153p.
- § Estructura del teatro artístico (trad. Victoriano Imbert) Madris. Ed. Istmo, 1978. 364p.
- § Mena Filiberto. La opción analítica en el arte moderno: figuras e iconos. Barcelona. ed. Gustavo Gili. 1977 (Col. Punto y línea). 163p.
- § Méndez Amezcua, Ignacio. Escenografía: teatro escolar y de muñecos, México, ed. Oasis. 1980. Segunda edición. 223p.
- § Micheli, Mario de. Las vanguardias artísticas del siglo xx. (version de Angel Sánchez Gijon). Madrid, ed. Alianza. 1979. 447p.
- § Popper, Frank Arte, acción y participación; el artista y la creatividad de hoy (trad. Eduardo Bajo) Madrid. Ed. AKAL. 1989. 314p.
- § Schechner, Richard. El teatro ambientalista, México D.F., ed. Arbol. 1934. Dirección de teatro y danza, UNAM (Colección escenario), 421 p
- § Schemelkes, Corina Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación (Tesis) México. Harla. 1977. 255p.
- § Worthen, William. Shakespeare and the authority of performance. Cambrige: Cambrige University, 1997. 255p.
- § White, Martin. Renaissance drama in action: an introduction to aspects of theatre practice and performance. London. New York. 1998. 265p.
- § Wilson, Simon. El Arte Pop. España. Ed. Labor. 1975. p.5
- § Wíngler, Hans María. La Bauhaus Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933. Barcelona, ed. G.Gili,, 1975. p.10
- § Vilchis, Luz del Carmen. Metodología del diseño. Ed. Claves latinoamericana.